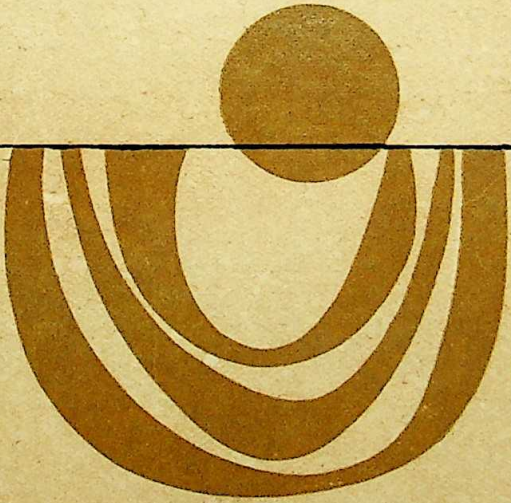
ROLAND BARTHES

Despre Racine



ESEURI

Cartea *Despre Racine* de Roland Barthes, mult discutată în Franța la apariție, la începutul deceniului al șaptelea, a fost apreciată ca una dintre contribuțiile importante ale criticii moderne în analizarea și reinterpretarea uneia dintre cele mai importante figuri ale clasicismului francez. Folosind unele dintre metodele criticii celei mai moderne și căutînd să fundamenteze o viziune nouă asupra personalității lui Racine — viziune de natură să ofere datele unei noi înțelegeri asupra teatrului racinian — Barthes îl prezintă pe autorul *Phèdrei* ca pe un om modern, vulnerabil la suferințele pe care le întîmpină un om cu o bogată viață sufletească, dar animat de o foarte sigură și nobilă viziune asupra omului și destinului său. Cartea lui Barthes — înfățișînd adeseori idei originale și pătrunzătoare, poate fi apreciată ca însemnînd o fecundă bază de discuție pe marginea unei opere dramatice — poetice — dintre cele mai dăinuitoare din istoria literaturii universale. Importanța studiului lui Roland Barthes stă mai ales în ideile și perspectivele inedite pe care le deschide asupra acestei opere și în repunerea ei în actualitate, în fața unor oameni moderni care însă se pot recunoaște oricînd în eroii dramelor raciniene, în permanența lor umană necontenit afirmată.

ROLAND BARTHES

Despre Racine

ESEURI

Coperta colecției:
MIHAI MĂNESCU

Roland Barthes: SUR RACINE
© Club Français du Livre, 1960
et Editions du Seuil, 1963

ROLAND BARTHES

Despre Racine

În românește de Virgil Tănase
Prefață de Toma Pavel

Editura pentru Literatură Universală
București, 1969

PREFAȚĂ

Se vorbește atît de des în momentul de față despre structuralism, încît mulți din cei ce nu-l cunosc încă bine așteaptă de la acest curent puțin accesibil dezlegarea tuturor problemelor. Va reuși structuralismul să devină o gramatică universală a cunoașterii ? Deocamdată, mișcarea structuralistă nu este bine închegată nici în interior. Diversitatea structuralismului este dată de diversitatea sensurilor cuvîntului „structură", adevărată vorbă-cheie a vremii noastre, atrăgîndu-i pe gînditori, indiferent de domeniul lor de activitate și de orientarea gîndirii lor. Așa cum noțiunea de „evoluție" a obsedat secolul trecut, la fel „structura" revine aproape pretutindeni în gîndirea contemporană. Firește, nu ca o noțiune limpede circumscrisă, univocă, dimpotrivă, după cum „evoluția" însemna ceva la Hegel, altceva la Marx și altceva la Darwin, noțiunea de „structură" se realizează doar analogic în diferite sisteme de

gîndire „structuraliste" contemporane. Un cercetător român al problemei, V. Nemoianu, crede chiar că poate construi un fel de limite de oscilație ale noțiunii. Cum remarcă d-sa, *noțiunea de structură este profund ambiguă — ea s-a polarizat astăzi în jurul a doi centri: unul, Gestalt, tinde spre organism, celălalt, pattern (tipar), tinde spre schemă, mecanism.* (V. Nemoianu, *Structuralismul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 80). Observația pornește de la o realitate : existența a cel puțin *două* structuralisme, cu totul opuse ca intenții și metode. Una este tendința ceva mai veche, organicistă, care vede în structură aspectul de *totalitate închegată*, de unitate deasupra părților, și pentru această orientare sînt caracteristice gîndirea lui H. Driesch în biologie, psihologia gestaltistă, organicismul lui Spengler în istoria culturii sau cel al lui Günther Müller în poetică ; și alta este tendința mai recentă, propriu-zis structuralistă, pentru care structura este *ansamblul mereu deschis de relații*, din a căror interdeterminare niciodată încheiată se schițează ceva ca o totalitate provizorie, așa cum reiese limpede din lingvistica distribuționalistă americană, din etnologia lui Cl. Lévi-Strauss, sau din poetica lui Roman Jakobson și a discipolilor săi. Cele două orientări se opun una celeilalte foarte explicit (și un exemplu l-a oferit, în 1944, L. Bloomfield, părintele lingvisticii distribuționaliste americane, intrînd într-o polemică neiertătoare cu Leo Spitzer, stilisticianul german, ale cărui vederi erau de un organicism moderat), dar nici una din ele nu se constituie într-o mișcare unitară. Poate pentru că nedeterminarea conceptului de structură favorizează libertatea filosofică ; nici măcar vechea dispută dintre realism și nominalism nu se poate rezolva în interiorul structuralismului ! În lingvistica structurală această dispută e mereu vie : unii structuraliști, ca Roman Jakobson, de pildă, socotesc structura ca pe un dat, care trebuie căutat și găsit *în* realitatea limbii, și în acest scop ei folosesc uneori o perfecționată aparatură electronică (ceea ce, să recunoaștem, e o culme a realismului, căci nu ni l-am putea imagina, în Evul Mediu, pe un realist ca Guillaume de Champeaux măsurînd „umanitatea" și „petreitatea" din Petre), în vreme ce, pentru

alții, printre care amintim doar pe Yuen Ren Chao sau pe Charles Hockett, structura e impusă obiectului de către cercetător și o structură nu e mai adevărată ca alta, ci doar mai comodă sau mai economică. Cele două orientări nu epuizează însă structuralismul contemporan. Peisajul e diversificat de mișcări laterale, mai mult sau mai puțin diletante, printre care mai influentă este cea a structuralismului provenind din psihanaliză, în medicină ilustrîndu-se prin numele lui Lacan, iar în cercetarea literară prin sinteze ca cele ale Maud-ei Bodkin sau Northrop Frye. Dar aici noțiunea de structură *(pattern)* își pierde rigoarea, se confundă cu noțiunea de arhetip mitic iar căutarea structurilor ajunge o tatonare în plin mister.

Și totuși, dacă noțiunea de structură nu poate fi definită univoc, diferențele destul de marcate în folosirea ei ne îngăduie să observăm cel puțin trei sensuri bine diferențiate ale cuvîntului. Se separă de la început folosirea simplă, obișnuită, a termenului, fără vreo intenție teoretică precisă, așa cum se întîmplă la Kant sau la Husserl. Aici *structură* nu e un cuvînt-cheie, ci are chiar sensul românescului „alcătuire" : e un cuvînt printre celelalte. Structurile pe care fenomenologia le pune în evidență sînt astfel de alcătuiri ; nici n-ar putea fi structuri cărnoase, clar delimitate, pentru că aparțin sau pur și simplu lui *a nu fi*, sau lui *a fi* în măsura în care trece prin și face una cu *a nu fi*. Alcătuirile meontologice nu au cum da un structuralism. Imposibil în fenomenologie, structuralismul se poate constitui abia în ontologie. Cum s-a mai spus, structură semnifică aici un moment al revelării esenței. În acest al doilea sens, structură începe să însemne *ceva*. Structura ontologică este o noțiune străveche, care a apărut o dată cu filosofia, și mulțimea de strămoși ce pot fi atît de ușor atribuiți structuralismului au avut conștiința structurii în ființă, pe care au numit-o idee, entelehie, formă internă. Gîndirea organicistă e o ramură tîrzie a acestui străvechi filon. Abia al treilea sens al cuvîntului structură a fost actualizat de structuralismul contemporan ; în acest ultim sens structura este ceea ce în domeniul lui *a avea* corespunde cu esența din domeniul lui *a fi* : pe struc-

tura formalizată, a conexiunilor exterioare, se articulează nu dinamismul naturii *naturans*, ci înghețarea acesteia la un anumit nivel, în natură *naturata*. Din această pricină, admirația științelor umane pentru lingvistică e întru totul explicabilă: lingvistica structurală este cea mai formalizată disciplină avînd de a face cu un domeniu al spiritului, iar precizia cu care a știut ea să delimiteze mecanismele limbii și să le descrie e privită ca un model demn de urmat. Căci lingvistica structurală nu cercetează dinamismul limbajului ca energie creatoare, și nici măcar specificările acesteia în limbile naturale, ci numai schema procedeelor exterioare, gramaticale, înlănțuirea de elemente formale, exact în măsura în care ele sînt desprinse de conținut și dispun, fără ajutorul acestuia, de un minimum de independență.

Am amintit aceste cîteva lucruri pentru ca să ne putem da seama mai lesne de valoarea părerii curente potrivit căreia Roland Barthes ar fi un reprezentant tipic al neo-criticii structuraliste franceze. Într-adevăr, cei care iau contact cu *moda* structuralistă în primul rînd prin mijlocirea scrierilor lui Barthes, au tendința firească să ia de bune toate afirmațiile reputatului autor și să-l creadă cînd se dă singur (ca în pamfletul *Critique et Vérité*) drept partizan al introducerii metodelor structurale în știința literaturii. Dar între *modă* și *metodă* deosebirea este mare, și sîntem nevoiți să ținem seama de ea dacă vrem să înțelegem semnificația teoriilor și analizelor literare ale lui Barthes, și să dăm totodată de secretul farmecului lor.

Metoda structuralistă — ne referim acum la structuralismul recent, al rețelelor de relații formalizate — exercită asupra disciplinelor umaniste nu numai o puternică *influență*, datorată promisiunii exactității (și, deci, a apropierii dintre științele spiritului și științele exacte), ci și o irezistibilă *fascinație*. Fascinație a noului în general, fascinație răspîndită de sistemele care încearcă să explice ceva din lume cu ajutorul unor valori semantice și a unei sintaxe noi. Căci înlănțuirile de cuvinte care în desfășurarea lor nouă, dinamică, se îndreaptă spre realitate dornice s-o lumineze și s-o cucerească, nu-și trag puterea numai din exacta potrivire cu obiectul lor, ci și din

mirajul unic pe care îl răspîndesc împrejur, iradiația difuză și trecătoare, pe care contemporanii o primesc cu nesaț, dar care, după puțină vreme, se împrăștie și devine de neînțeles pentru urmași. (Ce a rămas din „gidism"? Cine îl mai citește azi pe Keyserling? Peste puțin timp, cine își va mai aminti de îndîrjirea sartriană?) Structuralismul nou emană și el, dincolo de „cantitatea de informație" purtată, o foarte aparte „cantitate de fascinație", datorată mai ales pigmentului esoteric al limbajelor formalizate. Terminologia precisă, aproape matematizată a acestora, folosirea simbolurilor univoce pot părea semne vrăjitorești... Iar noile cuvinte: *signifié, signifiant, sistematică, sintagmatică, figuri, funcții*, dau reveriei impulsuri palide, emaciate, pendulînd între o halucinantă precizie și un vag rece, fermecător.

Dintre criticii atinși de iradierea structuralistă, Roland Barthes este, cu siguranță, cel mai talentat. În scrierile sale nu trebuie să căutăm modele de *gîndire* structurală: cei dornici să cunoască rigorile structuralismului nu le vor găsi în cartea despre Racine. (În acest scop ei se pot îndrepta spre *Cursul de lingvistică generală* al lui Saussure, spre *Prolegomenele* lui Hjelmslev, spre *Antropologia structurală* a lui Lévi-Strauss, sau spre monografiile apărute în seria *De Proprietatibus Litterarum* la editura Mouton & Co., din Haga). Sonoritatea dobîndită în eseul lui Barthes de terminologia structuralistă este grăitoare. Iată ce se întîmplă cu noțiunea de *limbaj*, noțiune centrală în toate sistemele structuraliste:

Barthes scrie: „Iată, poate, stadiul ultim al paradoxului tragic: că orice sistem de semnificații este, aici, dublu, obiectul unei încrederi infinite și al unei suspiciuni infinite. Pătrundem în inima dezorganizării: limbajul. Comportamentul eroului racinian este esențialmente verbal; dar, de asemenea, printr-o mișcare substitutivă, verbul trece mereu drept o comportare..."

„Sistem de semnificații" nu înseamnă în acest text structura semantică a unui idiom sau idiolect dat, ci totalitatea sensurilor și aluziilor, *inclusiv* conținutul existențial pe care îl semnifică sau îl ascund. Tot așa, „comportament verbal" se

umple, în textul lui Barthes, de vibrația tragică a nesăbuinței sale. Iar cuvîntul *limbaj* din propoziția din mijloc poate însemna și „limbaj ca facultate umană" dar și „existența manifestată în limbaj", deci și limbaj vid și limbaj plin de viață și de tragism. Reiese destul de clar din acest exemplu care este procedeul lui Roland Barthes : el ia cuvintele pe care structuralismul a încercat să le univocizeze, să le reducă la sens tehnic, absolut lipsit de vibrații laterale, și le înapoiază bogăția analogică, conotațiile, mobilitatea semantică. Tot de origine structuralistă este și întrebuințarea unor abstracțiuni puțin obișnuite în critica și filosofia mai veche, de pildă *contiguitate* (luat din teoria lui R. Jakobson asupra afaziei) și *linearitate* (una din trăsăturile semnului lingvistic, după Saussure). Dar aceste cuvinte abstracte, puse în circulație cu un sens foarte precis de lingvistica structurală, sună în contextul criticii lui Barthes cum nu se poate mai liber : „Cel de-al treilea loc tragic este Exteriorul. Anti-Camera și Exteriorul nu sînt despărțite prin nimic... Această contiguitate se exprimă, poetic, prin natura, ca să spunem așa, lineară a incintei tragice".

Ticurile verbale structuraliste se umplu în fraza lui Barthes de sugestii și ecouri — expresia *linearitatea* (spațiului tragic) cheamă în minte îngustimea cărării pe care eroii lui Racine se înfruntă, precum și setea lor de a se desființa reciproc.

Imitîndu-l pe Claude Lévi-Strauss (și, indirect, pe folcloriștii formaliști ruși), Roland Barthes încearcă să deseneze chiar și o schemă relațională, în legătură cu conflictul erotic din piesele lui Racine :

„Raportul esențial este un raport de autoritate, rolul dragostei fiind de a-l *dezvălui*. Acest raport este de o asemenea generalitate, atît de formal s-ar putea spune, încît n-aș ezita să-l reprezint sub forma unei duble ecuații :

A este atotputernic asupra lui B
A iubește pe B, care nu-l iubește."

O astfel de schemă n-are însă aceeași funcție cu schemele propuse de folcloriști pentru conflictele-tip din basme. Dacă în circulația orală a basmelor schemele mitice au o importanță

reală, fiind scheletul dat pe care povestitorul construiește basmul, aplicate la literatura scrisă a lui Racine, aceste scheme pot fi sugestive, ingenioase, evocatoare, dar în nici un caz *univoc* valabile. Nenumăratele corecții pe care Barthes le aduce schemei sale sînt și ele simptomatice : cu ajutorul lor, criticul dă suplețe analogică unui element în mod special rigid al limbajului formalizat. Dar nici Barthes însuși nu cutează, cel puțin în cartea despre Racine, să se autocaracterizeze drept structuralist consecvent ; în cuvîntul-înainte el recunoaște, voalat, cît e de implicit structuralismul său : „Ceea ce am încercat să reconstitui este un fel de antropologie raciniană în același timp structurală și analitică : structurală, în fond, pentru că tragedia este tratată aici ca un sistem de unități («figurile») și de funcții * ; analitică în formă, pentru că mi s-a părut că numai un limbaj gata să primească frica de lume, așa cum este, cred, psihanaliza, poate conveni întîlnirii cu un om închis".

Astfel că, recunoscîndu-și datoria față de limbajul psihanalitic și față de psihocritica lui Charles Mauron (ai cărei termeni îi folosește de altfel cu tot atîta libertate și îi umple cu tot atîtea sugestii și conotații ca și pe cei provenind din lingvistica structurală), Roland Barthes se situează singur pe terenul de întretăiere a structuralismului diletant cu psihanaliza aplicată, unde, așa cum am văzut, structurile se contopesc cu arhetipurile mitice, cunoașterea exactă cu prospecțiunea misterului și, în cele din urmă, dispoziția științifică a criticii cu elanul poetic.

Spunînd acestea nu încercăm nicidecum să punem sub semnul întrebării valoarea scrierii lui Barthes ! Afirmînd despre Barthes că nu vorbește despre Racine într-un limbaj univocizat de asceza structuralistă, ci că, dimpotrivă, cu un dar cuceritor, izbutește să insufle viață chiar și terminologiei structurale, dîndu-i căldura cuvintelor de toate zilele, nu-l negăm pe Roland

* Ceea ce, în treacăt fie spus, nu e de ajuns pentru a da unui studiu însușirea de „structural" ; de altfel, Barthes nici nu-și îndeplinește prea consecvent, în cursul lucrării, programul.

Barthes ca prezență în cultura contemporană, ci dorim doar să-i descurajăm de la început pe cei înclinați să confunde impresionismul distins al criticului francez cu metodologia severă a structuralismului și să ia elegantele divagații barthesiene drept far călăuzitor al criticii noi. Scoțîndu-l (cu hotărîre) pe Barthes de sub semnul *metodei*, putem situa mai lesne cartea despre Racine la locul ei, un loc de prim rang, mult mai strălucitor decît cel al cutărei monografii structuraliste bigote. Căci calitatea acestei scrieri vine nemijlocit din talentul autorului. Barthes nu se împotmolește în metodologie, ci se îndreaptă *direct* spre textul lui Racine, pe care știe să-l citească și să-l înțeleagă cu o rară sensibilitate critică și omenească. Și apoi, cînd povestește ce a văzut în Racine, el folosește cu dibăcie (și poate și cu puțină poză) cuvintele cele mai vechi și cele mai noi, cele mai simple și cele mai snobe, combinîndu-le artistic într-un discurs mereu palpitant, suplu, cuceritor.

Intuiția cărții lui Barthes pornește de la o viziune a *scenei* raciniene. Barthes *vede* piesele lui Racine acolo unde se petrec : într-un spațiu diferit de cel obișnuit, supus unor rigori stranii, unor legi tacite ce nu pot fi călcate. Scena raciniană, simte Barthes, nu este decît o platformă vizibilă prelungind o rețea spațială enigmatică, un *altundeva* cu care scena întreține legături anevoioase și decisive. Barthes numește scena Anti-Cameră și locul misterios din spatele ei, loc al Puterii și secretului, Camera. Numirea urmează situația din *Britannicus*, dar se aplică și la *Bérénice* ; în *Bajazet* care, după părerea lui Barthes, „constituie o stringentă investigație cu privire la natura locului tragic", scena pare să fie numai un *culoar* vizibil care unește mari spații întunecate, dispuse labirintic undeva, mai în adînc. În *Phèdre* în schimb, scena trebuie să fie o terasă bătută de vînturi ; jos se zărește portul unde debarcă Tezeu, iar în depărtare, în cealaltă parte, se văd pădurile în care vînează călare Hippolyte. Nici în *Iphigénie* spațiul nu urmează întocmai schema barthesiană, iar în *Athalie*, dacă scena e într-adevăr Anti-Cameră, Camera e însăși „Sfînta Sfintelor", locul slăvit al Numinosului. În acest spațiu organizat

potrivit unei legi tainice a opresiunii, personajele se mișcă purtate parcă de un descîntec, care le leagă în chip diferit puterea. Scapă de acest descîntec personajele secundare, confidenții, cei care, neavînd nici o putere, nu au ce pierde. Vor să scape de descîntec personajele din vîrf, Néron, Roxane, Titus, cele care s-ar putea mișca după voie dacă ar consimți să-și dezvăluie întreaga forță ; dar acest curaj îi ocolește, și potentații teatrului racinian se strecoară pe scenă cu aproape aceleași temeri și rețineri ca și a treia categorie de personaje, cei jertfiți, eroii tragici propriu-ziși, cei asupra cărora se va abate moartea năprasnică sau exilul. Aceștia din urmă n-au aproape nici o putere, dar au promisiunea sau posibilitatea unei puteri : Britannicus e os domnesc, Bajazet ar putea ajunge sultan, Bérénice ar putea deveni soția lui Titus. Pînă la îndeplinirea promisiunii, victimele pregătite pentru jertfă sînt literalmente în ghearele celor mai puternici decît ei. Se înțelege că, văzută de departe, promisiunea nu are nici o pondere : tragedia începe *după ce* sacrificiul victimei a fost hotărît. *Britannicus* se deschide după ce în Néron s-a trezit monstrul care îl va sfîșia pe Britannicus, intriga dintre Bajazet și Roxane se desfășoară după ce ordinul de execuție al lui Bajazet a fost emis. Dar abia avînd voie să se miște pe scenă și în labirintul din spate, personajele jertfite, neștiutoare, nădăjduiesc să redobîndească libertatea, să iasă din oprimanta situație în care li se poate oricînd porunci : *Ieși !*, în care pot fi oricînd dați pe mîna gărzilor. Durata scurtă a tragediei povestește nesăbuința acestei nădejdi : pînă la sfîrșit devine limpede nu numai că nădejdea nu se împlinește, dar că nici n-ar fi avut sorți de împlinire. Cum își dă seama Barthes, tragediile lui Racine sînt spectacole ale *eșecului*, ale unui eșec perfect, ale eșecului fără șansă, retroactiv, cotropitor. (Din nou să observăm că schema nu este chiar universală : și în *Bérénice*, și în *Mithridate*, și chiar în *Phèdre*, dezbaterea este, în anumită măsură, o dezbatere reală față cu opțiuni reale, jocul nu este dintru început hotărît. Și totuși nici aici eșecul final nu este o reușită degradată, ci numai desăvîrșirea în timp a capacității unice de a eșua.)

Analiza scenei raciniene ca loc opresiv și a acțiunii ca mit al eșecului sînt, poate, cele mai interesante contribuții ale cărții lui Roland Barthes. E meritul incontestabil al lui Barthes că a înțeles tot ce e straniu și înăbușitor în organizarea spațiului racinian și că a văzut cum tragediile lui Racine *reprezintă* teroarea unei necesități deghizate în eveniment prin suma de opreliști reale și ininteligibile ce duc la eșecul final. Și cît de profundă este lectura propusă de Barthes se poate vedea la compararea ei cu analizele retoricii clasice, preocupate de convențiile stilistice valabile în teatrul racinian, de clasicele unități de timp, loc și acțiune. (Una din cele mai exacte analize de acest fel este cea din *Mimesis* de E. Auerbach, trad. rom. de I. Negoițescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, pp. 408—433. Pentru E. Auerbach „tragedia clasică franceză reprezintă punctul extrem al separării stilurilor, al desprinderii tragicului de cotidianul real".) Tragicul racinian este însă, așa cum reiese din interpretarea lui Roland Barthes, cu mult mai mult decît rezultatul unui ansamblu de convenții stilistice ; el se naște din convertirea acestor convenții în elemente esențiale, constituente, ale tragicului ; în piesele lui Racine stilul, asimilat, se transformă în destin. Căci ce este altceva cantonarea enigmatică a acțiunii în Anti-Camera sufocantă a scenei raciniene decît clasica unitate de loc, devenită, printr-un miracol artistic, necesitate tragică ? Și nu avem dreptate să identificăm convergența tuturor forțelor dramatice spre eșecul final cu unitatea de acțiune recomandată de poeticele renașterii și clasicismului ? (Vorbim de cele trei unități ; să notăm deci că analizei lui Barthes pare să-i scape asimilarea raciniană a unității de timp ; pentru Barthes timpul racinian este imobilitate : „Durata raciniană nu permite niciodată maturația, ea este circulară, ca adaugă și scade, fără să transforme niciodată nimic". Poate că această caracterizare nu e de ajuns : strîns legată de circumscrierea spațială și de dinamica eșecului, durata raciniană nu e o simplă durată-repetiție, cum crede Roland Barthes adăugînd că „sub puterea acestui timp imobil actul tinde spre rit". Dar actul racinian *nu* tinde spre rit : eșecul racinian e însăși negarea ritului. Pe de altă parte, observația că durata raciniană nu îngăduie maturația este exactă. Nici timp dialectic, nici timp imobil, timpul tragediei raciniene se încordează întocmai pe ritmul agonic al progresului eșecului. Și în *Britannicus,* unde cearta și împăcarea dintre frați seamănă cu tresărirea dinaintea morții, și în *Bajazet,* unde ritmul încrederii și neîncrederii Roxanei are aceeași suspensie sufocantă, și în *Bérénice* și în *Phèdre,* timpul racinian pare a măsura pulsul victimei înaintea morții : repetiția nu e rotație identică, ci zvîcnire — sistolă și diastolă — pregătind expirația finală. Unitatea de timp se convertește în tragediile lui Racine în coerența unei durate ritmate de apropierea morții.)

Nu vom intra mai departe în amănuntele analizelor și teoriilor lui Barthes ; ele sînt îndeajuns de convingătoare și se recomandă singure, poate cu excepția ultimului studiu din volum, *Istorie sau literatură ?,* unde încercările de teoretizare barthesiene sînt mai puțin izbutite decît analizele concrete din *Omul racinian.* Explicația insuficienței teoretice a lui Barthes stă, probabil, în abuzul de aserțiuni : stilul asertiv, de o agresivitate cuceritoare, se potrivește în analiză, unde are rolul de creator de iluzie (căci vorbind despre teatrul lui Racine cu fermitatea asertivă cu care ar vorbi despre *lume,* criticul reface, în felul lui, plăcuta realitate iluzorie a operei literare) ; în părțile teoretice ar fi fost nevoie însă de mai multă prudență. A separa critica de adevăr, cum încearcă să o facă Roland Barthes în finalul cărții, e o operație ratată, căci, dacă „prima regulă obiectivă este aici (în critică — *n.n.*) anunțarea sistemului de lectură, fiind de la sine înțeles că unul neutru nu există", atunci rezultă, în ciuda voinței lui Barthes, că adevărul criticii poate exista, el fiind *adecvarea* discursului critic la operă, în cadrul parametrilor sistemului ales.

Roland Barthes, cel puțin, face excepție de la „prima regulă obiectivă", căci el nu-și anunță sistemul (sau, mai bine zis, fără să-l anunțe pe cel realmente folosit, nu-l respectă pe cel anunțat) și nu-și definește termenii. Parafrazîndu-l, am putea spune că, dacă literatura are funcția „de a instituționaliza subiectivitatea", discursul barthesian subiectivizează instituția criticii... Cum critica nu poate scăpa de subiectivitate, „delictul"

nu e grav ; am mai spus-o, tocmai el dă farmec și originalitate tentativei lui Barthes. Dar, dacă în general folosirea liberă, îmbogățită, a limbajului psihanalitic și al celui structuralist ca și cînd ele ar fi de mult asimilate limbajului curent, este o experiență fertilă, sînt momente cînd se simte diferența între sensul dat de Roland Barthes unui cuvînt (ducînd cu greu povara conotațiilor structuraliste sau, mai ales, psihanalitice) și sensul acestui cuvînt în lumea lui Racine. Se desface uneori un spațiu ilicit între cuvintele criticii și cele ale operei : tinzînd spre simplă omonimie, cele două limbaje diverg atunci ; coerența discursului critic se păstrează, dar adecvarea slăbește. E ceea ce se întîmplă mai supărător în două cazuri, la cuvintele „greșeală" și „Dumnezeu". Pentru Roland Barthes *greșeala* personajelor lui Racine este „o mîntuire inversă" : „orice erou tragic se naște inocent : el se face vinovat pentru a-și salva Dumnezeul", și, mai departe : „E, deci, nevoie ca omul să *țină* la greșeala lui ca la cel mai prețios bun al său : și există mijloc mai sigur de a fi vinovat decît acela de a se face răspunzător de ce este în afară de sine, înainte de sine ? Dumnezeu, Sîngele, Tatăl, Legea, într-un cuvînt Anterioritatea devin prin esență acuzatoare". Asertiunea lansată cu atîta seninătate nu se sprijină decît pe o impresie : într-adevăr, scena raciniană fiind bîntuită de un fel de vrajă tragică ce incendiază întreg văzduhul, eroii lui Racine par, respirînd acest aer amețitor, că dobîndesc un elan somnambulic cu care se aruncă singuri spre pierzanie. Așa aleargă Britannicus la ospățul unde va fi otrăvit, așa pune la cale inconștienta Hermione moartea lui Pyrrhus, așa se oferă Bajazet mîniei Roxanei. Dar această amețeală a morții cuprinde uneori personaje vinovate — ca Hermione sau Phèdre —, alteori personaje sigure pe nevinovăția lor, ca Britannicus sau Bajazet, cărora tocmai nevinovăția le dă detașarea fantomatică observată. Nici Britannicus nici Bajazet nu-și asumă vinovăția Anteriorității : ei sînt striviți de Anterioritate, dar liberi. „Greșeala" din cartea lui Barthes nu seamănă cu „greșeala" raciniană ; cea dintîi nu e decît o formă a obsesiei morții ce se apropie, dar în viziunea lui Racine „greșeala" se găsește în conștiința finită

răsculată de patimi, este *păcatul* creștin și jansenist. Iar *Dumnezeu*, care în teatrul lui Racine este, cum s-a observat de atîtea ori, o prezență covîrșitoare, e un cuvînt care la Roland Barthes aproape s-a golit de conținut : cum ar putea semăna abstracțiunea elegantă a unei Divinități „salvate" de creatura sa, ușor de confundat, cum am văzut în citatul de mai sus, cu ...Sîngele, Tatăl și Legea, potrivit unor misterioase identificări psihanalitice, cu Dumnezeul lui Avram și Iacob care năvălește în *Athalie* pustiind scena ?! Ceea ce lipsește analizei lui Barthes, care sesizează cu atîta finețe transformarea regulilor și convențiilor clasice în elemente constituente ale tragediei, este încercarea de a trece dincolo de *cum*-ul stilistic (fie și perfect convertit, topit, în conținutul tragic) și de a ajunge la *ce*, la realitățile din care își construiește Racine dramele. Fuga de conținutul existențial al tragediilor lui Racine se poate vedea limpede de două ori, cînd Roland Barthes aproape atinge subiectul și, imediat, renunță. O dată cînd vorbește despre relația erotică și relația de putere (am reprodus citatul și schema ceva mai sus), a doua oară cînd, după ce face admirabila observație că „Realitatea fundamentală a tragediei este ...acest cuvînt-acțiune. Funcția lui este evidentă : mijlocirea Relației de Forță. Într-o lume inexorabil divizată, oamenii tragici nu comunică decît printr-un limbaj al agresiunii : ei își *fac* limbajul, își spun sfîșierea...", Barthes nu depășește acest nivel și nu poate spune nimic despre taina limbajului la Racine. Semnalînd-o, Roland Barthes repetă cu mai multă precizie o operație făcută și de Thierry Maulnier (*Racine*, Gallimard, Paris, 1936, cap. III, *La Royauté du langage*), dar, ca și predecesorul său, nu cutează să deslușească și *ce* spune limbajul lui Racine despre limbaj, care este mitologia raciniană a omului și a cuvîntului său. La fel, desenînd schema citată mai sus a relației erotice, Barthes nu îndrăznește să-i cerceteze implicațiile. Dacă ar face-o, ar descoperi poate legătura adevărată dintre subiectivitate, libertate și pasiune propusă de Racine. Fiindcă nu putem crede că tragediile lui Racine sînt spectacolul ritual al unei vinovății fără sens desfășurîndu-se într-un timp imobil și într-un spațiu sufocant, avînd drept

unic scop acela de a împăca universul cu propriul său eşec! Nu, oricît de dispuşi am fi să acceptăm — la nivelul lor — subtilele analize ale lui Roland Barthes, nu putem să nu auzim în piesele clasicului francez sunetul cristalin al realităţilor trăite şi rostite, al contrapunctului dintre pasiune şi limbaj, nu ne putem mulţumi să găsim în teatrul racinian doar un „limbaj al limbajului"; tragediile lui Racine sînt vorbire, dar în această vorbire dăinuie existenţă şi adevăr.

TOMA PAVEL

Notă

Exemplificările din opera lui Racine citate în notele de subsol au fost reproduse parţial după ediţia Racine, *Teatru,* Clasicii Literaturii Universale, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, între paranteze drepte indicîndu-se pagina din acest volum. În celelalte cazuri, pasajele respective au fost transpuse de autorul prezentei versiuni româneşti. În *Anexă,* în ordinea citării lor în notele de subsol, sînt reproduse versurile originale. Pentru păstrarea coloraturii raciniene, numele personajelor au fost reproduse sub forma lor franceză.

Redacţia

DESPRE RACINE

CUVÎNT ÎNAINTE

Iată trei studii despre Racine : ele s-au născut în circumstanţe diferite şi nu vom încerca aici să le dăm o unitate retrospectivă.

Primul *(Omul racinian)* a apărut în ediţia *Teatrului* lui Racine publicată de *Le Club Français du Livre* [1]. Limbajul lui este întrucîtva psihanalitic, dar nu şi tratarea de drept, pentru că există deja o excelentă psihanaliză a lui Racine, şi anume aceea a lui Charles Mauron [2], căruia îi datorez mult, de fapt, pentru că analiza pe care o prezint aici nu-l priveşte cîtuşi de puţin pe Racine, ci numai pe eroul racinian :

[1] Volumele XI şi XII din Théâtre Classique français, Club Français du Livre, Paris 1960.

[2] Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine,* Gap, Ophrys, 1957.

ea evită să deducă opera din autor și autorul din operă ; este o analiză voit închisă : m-am situat în lumea tragică a lui Racine și am încercat să-i descriu populația (pe care am putea să o abstractizăm cu ușurință sub conceptul de Homo racinianus), fără nici o referință la vreun izvor al acestei lumi (venit, de exemplu, din istorie sau din biografie). Ceea ce am încercat să reconstitui este un fel de antropologie raciniană în același timp structurală și analitică : structurală în fond, pentru că tragedia este tratată aici ca un sistem de unități („figurile") și de funcții [3] ; analitică în formă, pentru că mi s-a părut că numai un limbaj gata să primească frica de lume, așa cum este, cred, psihanaliza, poate conveni întîlnirii cu un om închis.

Cel de-al doilea studiu *(Dicțiunea raciniană)* este constituit de o dare de seamă asupra unei reprezentații a *Phèdrei* la Teatrul Național Popular [4]. Circumstanțele sînt astăzi depășite, dar mi se pare mereu actuală confruntarea jocului psihologic cu jocul tragic pentru a aprecia astfel dacă teatrul lui Racine mai poate fi jucat în zilele noastre. De altfel, cu toate că acest studiu este consacrat unei probleme de teatru, el va lăsa să se vadă că actorul racinian nu este lăudat acolo decît în măsura în care renunță la prestigiul tradiționalei noțiuni de personaj, pentru a ajunge la cea de figură, adică de formă a unei funcții tragice, așa cum a fost ea analizată în primul text.

Cît despre cel de-al treilea studiu *(Istorie sau literatură ?)*, el este în întregime consacrat, prin Racine, unei probleme generale a criticii. Textul a apărut la

[3] Acest prim studiu este alcătuit din două părți. Vom spune, în termeni structurali, că una este de ordin sistematic (ea analizează figuri și funcții) și că cealaltă este de ordin sintagmatic (ea reia, extinzîndu-le, elementele sistematice la nivelul fiecărei opere).

[4] Apărut în *Théâtre Populaire*, nr. 29, martie 1958.

rubrica *Dezbateri și controverse* a revistei *Annales* [5] ; el presupune un interlocutor implicit : istoricul literar de formație universitară căruia i se cere aici fie să întreprindă o adevărată istorie a instituției literare (dacă se vrea istoric), fie să-și asume, deschis, psihologia la care se referă (dacă se vrea critic).

Mai rămîn de spus cîteva cuvinte despre actualitatea lui Racine (pentru ce să mai vorbim astăzi despre Racine ?). Această actualitate este, după cum se știe, foarte bogată. Opera lui Racine a fost implicată în toate tentativele critice de o oarecare importanță întreprinse în Franța de zece ani încoace : critica sociologică a lui Lucien Goldmann, psihanalitică a lui Charles Mauron, biografică a lui Jean Pommier și a lui Raymond Picard, de psihologie abisală a lui Georges Poulet și Jean Starobinski ; pînă într-atît, printr-un remarcabil paradox, autorul francez fără îndoială cel mai legat de ideea unei transparențe clasice este singurul care a reușit să atragă spre sine toate noile limbaje ale secolului.

Aceasta pentru că, de fapt, transparența este o valoare ambiguă : ea este în același timp calitatea despre care nu este nimic de spus și despre care este cel mai mult de spus. Așadar, în definitiv, însăși transparența lui face din Racine un adevărat loc comun al literaturii noastre, un fel de grad zero al obiectului critic, un spațiu vid, dar veșnic oferit semnificației. Dacă, așa după cum cred, literatura este în același timp sens înfățișat și sens înșelat, Racine este, fără îndoială, cel mai mare scriitor francez ; geniul său nu s-ar mai înfățișa atunci, în mod special, în nici una din virtuțile care i-au creat, pe rînd, prestigiul (pentru că definiția etică a lui Racine n-a

[5] *Annales*, 1960, nr. 3, mai-iunie.

încetat să se schimbe) ci, mai degrabă, într-o inegalată artă a disponibilității, care îi permite să se mențină etern în cîmpul oricărui limbaj critic.

Această disponibilitate nu este o calitate minoră ; din contră, ea este însăși ființa literaturii adusă la paroxismul ei. A scrie înseamnă zguduirea sensului lumii, insinuarea unei întrebări indirecte, căreia scriitorul, printr-un ultim suspens, se abține de a-i da un răspuns. Răspunsul îl dăm fiecare dintre noi, punînd în el istoria noastră, limbajul nostru, libertatea noastră ; dar cum istoriile, limbajele și libertățile se schimbă necontenit, răspunsurile pe care lumea le dă scriitorului sînt infinite : nu încetăm niciodată de a răspunde la ceea ce s-a scris în afara oricărui răspuns : afirmate, apoi intrînd în rivalitate, apoi înlocuite, sensurile trec, întrebarea rămîne.

Fără îndoială că, astfel, se explică existența unei ființe transistorice a literaturii ; această ființă este un sistem funcțional care comportă un termen fix (opera) și altul variabil (lumea, timpul care consumă această operă). Dar pentru ca jocul să se poată înfăptui, pentru ca astăzi încă să mai putem spune lucruri noi despre Racine trebuiesc respectate anumite reguli ; pe de o parte trebuie ca opera să fie într-adevăr o formă, ca ea să desemneze într-adevăr un sens mișcător și nu unul închis ; și, pe de altă parte (pentru că nici responsabilitatea noastră nu este mai mică), trebuie ca lumea să răspundă prin aserțiuni întrebării operei, să împlinească deschis, cu propria sa substanță, sensul existent ; pe scurt trebuie ca fatalei duplicități a scriitorului, care interoghează sub pretext că afirmă, să-i corespundă duplicitatea criticului care răspunde sub pretext că întreabă.

Aluzie și aserțiune, tăcere a operei care vorbește și cuvînt al omului care ascultă, aceasta este infinita respirație a literaturii în lume și în istorie. Și tocmai pentru că Racine a respectat pe deplin principiul aluziv al operei literare, de aceea el ne impune o deplină asumare a rolului nostru asertiv. Să afirmăm, așadar, fără reținere, fiecare în contul propriei sale istorii și al propriei sale libertăți, adevărul istoric, sau psihologic, sau psihanalitic, sau poetic al lui Racine ; să încercăm asupra lui Racine, în virtutea însăși a tăcerii lui, toate limbajele pe care ni le sugerează secolul nostru ; răspunsul nostru va fi întotdeauna efemer și tocmai pentru aceasta el poate fi întreg ; dogmatici și totuși responsabili, nu e nevoie să-l punem la adăpost în spatele unui „adevăr" al lui Racine pe care timpul nostru ar fi singurul (prin ce înfumurare ?) în măsură să-l descopere ; ajunge dacă răspunsul nostru angajează, cu mult dincolo de noi înșine, întregul limbaj prin care lumea noastră își vorbește sieși și care este o parte esențială a istoriei pe care și-o atribuie.

I. OMUL RACINIAN

I

Structura

Sînt trei Mediterane în Racine : cea antică, cea iudaică şi cea bizantină. Dar, poetic, aceste trei spaţii se unesc într-unul singur, amalgam de apă, pulbere şi foc. Măreţele pămînturi ale tragicului sînt sterpe, încleştate între mare şi deşert, umbra şi lumina atingînd aici absolutul. E destul să vizitezi astăzi Grecia, ca să înţelegi violenţa micimii şi să constaţi armonia tragediei raciniene, „constrînsă" prin natura sa, cu aceste locuri pe care Racine nu le-a văzut niciodată ; Teba, Butrot, Trezena, capitalele tragediei sînt sate. Trezena unde moare Phèdre este o colină aridă întărită cu piatră. Soarele instaurează un exterior pur, net, nelocuit ; viaţa se desfăşoară în umbra care este totodată odihnă, taină, schimb şi vină. Răsuflarea adevărată încetează de cum păşeşti în afara casei căci

dincolo de ea se întinde mărăcinișul, deșertul, spațiul dezorganizat. Universul racinian nu cunoaște decît un singur vis de scăpare : marea, corăbiile : în *Iphigénie* un întreg popor e întemnițat în tragedie pentru că vînturile nu mai vor să bată.

Camera. O asemenea geografie întreține un raport particular al casei cu exteriorul ei, al palatului racinian cu ținutul care îi servește drept fundal. Deși, conform regulii, scena e unică, se poate spune că locurile tragice sînt trei. Mai întîi Camera : rămășiță a grotei mitice, e locul invizibil și înfricoșător unde stă pitită Puterea : camera lui Néron, palatul lui Assuérus, Sfîntă a Sfintelor unde sălășluiește Dumnezeul iudeu ; această grotă are un substitut frecvent : exilul Regelui, amenințător pentru că niciodată nu se știe dacă regele a murit sau mai trăiește (Amurat, Mithridate, Thésée). Personajele nu vorbesc decît cu spaimă și respect despre acest loc indefinit, de-abia îndrăznesc să-i calce pragul, trec cu neliniște prin fața lui. Această Cameră este în același timp adăpostul Puterii și esența ei, căci Puterea nu este decît taină : forma îi dizolvă funcția : ea ucide pentru că este nevăzută : în *Bajazet*, muții și negrul Orcan, care aduc moartea, continuă prin tăcere și obscuritate teribila inerție a Puterii ascunse [1].

Camera se învecinează cu al doilea loc tragic care este Anti-Camera, spațiu din totdeauna al supunerii pentru că aici se *așteaptă*. Anti-Camera (scena propriu-zisă este un mijloc al transmiterii ; ea ține atît

[1] Funcția Camerei regale este bine exprimată în aceste versuri din *Esther* :

> Ascunsă tuturor, cumplita majestate
> Stă nevăzută în adîncuri de palate ;
> Și cei ce, nechemați, în fața lui pășesc,
> Nechibzuința lor prin moarte și-o plătesc. (I, 3)

de interior cît și de exterior, de Putere și de Eveniment, de ascuns și de înfățișat : prinsă între lume, locul acțiunii, și Cameră, locul tăcerii, Anti-Camera este spațiul vorbirii : aici se justifică, pierdut între litera și sensul lucrurilor, omul tragic. Așadar, scena tragică nu e exact ascunsă [2], e mai degrabă un spațiu orb, trecere neliniștită de la ascuns la efuziune, de la frica nemijlocită la frica vorbită : ea este capcană presimțită și, de aceea, prezența aici impusă personajului tragic se dovedește de o extremă mobilitate (în tragedia greacă cel care așteaptă e corul, el e cel care se mișcă în spațiul circular numit orchestră, din fața Palatului).

Între Cameră și Anti-Cameră un obiect tragic exprimă amenințător vecinătatea și împrumuturile lor, contactul vînătorului cu prada : este Ușa. Lîngă ea veghezi și tremuri ; a-i păși pragul este o ispită și o încălcare : puterea Agrippinei se hotărăște la ușa lui Néron. Ușa are un substitut activ, de rigoare atunci cînd Puterea vrea să pîndească Anti-Camera sau să paralizeze personajul care se găsește acolo : Vălul *(Britannicus, Esther, Athalie)* ; Vălul (sau Zidul care ascultă) nu e o materie inertă sortită să ascundă, ci pleoapă, simbol al Privirii disimulate, așa încît Anti-Camera devine un loc-obiect pe de-a-ntregul împrejmuit de un spațiu-subiect ; scena raciniană este astfel un îndoit spectacol oferit privirii invizibilului și privirii spectatorului (locul care exprimă cel mai bine această contradicție tragică este Seraiul din *Bajazet*).

Cel de-al treilea loc tragic este Exteriorul. Anti-Camera și Exteriorul nu sînt despărțite prin nimic ; sînt lipite una de celălalt tot atît de direct ca și Anti-Camera de Cameră. Această contiguitate se exprimă,

[2] Asupra închiderii locului racinian cf. Bernard Dort, *Huis Clos racinien, Cahiers Renaud-Barrault,* VIII.

poetic, prin natura, ca să spunem așa, lineară a incintei tragice : zidurile Palatului se cufundă în mare, scările coboară spre corăbii gata de plecare, meterezele sînt balcoane deasupra luptei însăși, iar dacă există căi ascunse acestea nu mai țin de tragedie pentru că înseamnă fuga. Astfel linia care desparte tragedia de negația ei e firavă, aproape abstractă ; e vorba de o *limită* în sensul ritual al termenului : tragedia e în același timp temniță și pavăză împotriva impurului, împotriva a tot ceea ce nu este ea însăși.

Cele trei spații exterioare : moarte, fugă, eveniment. Intr-adevăr, exteriorul este ținutul non-tragediei ; el cuprinde trei spații : cel al morții, cel al fugii și cel al Evenimentului. Moartea fizică nu se situează niciodată în spațiul tragic : contravine, se spune, cerinței clasice de bună-cuviință [3] ; dar prin moartea fizică bună-cuviința îndepărtează, de fapt, un element străin tragediei, o „impuritate", se sustrage apăsării unei realități care e scandaloasă pentru că nu mai ține de nivelul limbajului, singurul tragic : în tragedie nu se moare niciodată pentru că se vorbește mereu. Și invers, ieșirea din scenă înseamnă, într-un fel sau altul, moartea eroului : în replicile Roxanei către Bajazet repetarea acelui *plecați* e repetarea unei sentințe de moarte și această mișcare este modelul unui întreg șir de rezolvări în care pentru a lua viața victimelor sale călăul nu trebuie decît să le permită să plece sau să le îndepărteze, ca și cum numai contactul cu aerul dinafară le-ar dizolva sau le-ar nimici : cîte victime raciniene nu mor astfel atunci cînd pierd protecția acestui loc tragic unde, totuși, după

[3] Atalide *se omoară* pe scenă, dar *își dă sufletul* în afara scenei. Nimic nu ilustrează mai bine disjuncția dintre gest și realitate.

cîte spuneau, suferința era de neîndurat (Britannicus, Bajazet, Hippolyte). Imaginea esențială a acestei morți exterioare, în care victima se sfîrșește încetul cu încetul în afara aerului tragic este Orientul berenician unde eroii sînt necontenit chemați în non-tragedie. Mai general vorbind, o dată transplantat în afara spațiului tragic, omul racinian *se plictisește* : simte trecerea prin oricare spațiu real ca pe o succesiune de lanțuri (Oreste, Antiochus, Hippolyte) : plictisul înlocuiește aici neîndoielnic moartea : toate comportamentele care suspendă vorbirea fac să înceteze viața.

Cel de-al doilea spațiu exterior este cel al fugii : dar numai cei din casta inferioară a însoțitorilor și confidenților (Acomat, Zarès) pot avea pe buze un asemenea cuvînt ; aceștia îndeamnă fără odihnă pe eroi să fugă cu una din numeroasele nave care patrulează în preajma oricărei tragedii raciniene spre a-i arăta cît de aproape și de ușoară e negația ei [4] (nu se află decît un singur vas-închisoare în Racine, acela pe care captiva Ériphile se îndrăgostește de cel care o răpise). De altfel, Exteriorul este un spațiu consacrat prin rit, desemnat și încredințat adică întregului personal non-tragic, un fel de ghettou inversat, pentru că aici amplitudinea spațială e tabu, restrîngerea e privilegiu : acolo se duc și de acolo vin nenumărații confidenți, servitori, mesageri, matroane, gărzi avînd misiunea de a hrăni tragedia cu fapte : intrările și ieșirile lor nu sînt nici semne, nici acte... sînt sarcini. Ei sînt, în conclavul infinit (și infinit de sterp) care este tragedia, secretarii îndatoritori care păzesc eroul de profanul contact cu realul, îl scutesc, ca să spunem așa, de bucătăria trivială a *făptuirii* și nu-i transmit evenimentul decît după ce

[4] Corăbiile-s gata și vîntul ne îmbie... (*Andr.* III, 1) [59]
Corăbii în Ostia cu grijă pregătite... (*Bér.* I, 3)
Deja pe-o corabie-n port pregătită... (*Baj.* III, 2)

l-au împodobit și l-au adus la stadiul de cauză pură. Aceasta este cea de-a treia funcție a spațiului exterior : ținerea actului într-un fel de carantină unde nu poate pătrunde decît o populație neutră al cărei rol este să trieze evenimentele, să extragă din fiecare din ele esența tragică și să nu aducă pe scenă decît frînturi de exterior purificate sub denumirea de vești, înnobilate sub denumirea de povestiri (bătălii, sinucideri, reîntoarceri, crime, ospețe, minuni). Căci, față de acest nivel exclusiv al vorbirii care este tragedia, actul este impuritatea însăși.

De altfel, nimic nu ne poate arăta mai limpede decalajul fizic al celor două spații : cel interior și cel exterior, decît un ciudat fenomen de distorsiune temporală bine descris de Racine în *Bajazet* : între timpul exterior și timpul claustrat se situează un timp al mesajului astfel încît nu poți fi niciodată sigur că evenimentul receptat este același cu evenimentul produs : evenimentul exterior nu este în fond niciodată *terminat*, nu-și desăvîrșește trecerea sa în cauză pură : închis în Anti-Cameră, primind dinafară numai ceea ce-i aduce confidentul, eroul trăiește într-o iremediabilă incertitudine : evenimentul îi *lipsește* : există întotdeauna un timp în plus, timpul însuși al spațiului : dintr-o asemenea problemă einsteiniană iau naștere majoritatea acțiunilor tragice [5]. Așadar, topografia raciniană e convergentă : totul tinde spre locul tragic, dar acolo totul e prins în capcană. Locul tragic este *paralizat*, prins între două spaime, între două fantasme : aceea a suprafeței și aceea a adîncimii.

[5] Așa cum știți, chiar dacă, eu fac tot ce se poate,
Un drum prea lung desparte Bizanțul de armate ;
Și mii de piedici, iarăși, în drumul meu au stat
Astfel că pot să nu știu tot ce s-a întîmplat. (*Baj.* I, 1)

Se spune c-astă luptă decide soarta noastră ;
Și chiar, dacă pentru mine Osmin e condamnat
Eu cred că Ceru-acum a și făcut dreptate.
Acum Sultanul fuge sau e biruitor. (*Baj.* I, 2)

Hoarda. Iată deci o primă definiție a eroului tragic : el este claustratul, cel care nu poate ieși fără să moară : mărginirea sa este privilegiul său, captivitatea... distincția sa. Înlăturînd masa de servitori care, paradoxal, se definesc prin însăși libertatea lor, ce rămîne în incinta tragică ? O castă cu atît mai glorioasă cu cît mai imobilă. De unde vine ?

Anumiți autori [6] au afirmat că în timpurile cele mai vechi ale istoriei noastre oamenii trăiau în hoarde sălbatice ; fiecare hoardă era aservită celui mai viguros mascul care poseda fără distincție femeile, copiii și bunurile. Fiii erau complet deposedați, forța tatălui împiedicîndu-i să obțină femeile, surori sau mame, pe care le rîvneau. Dacă din nenorocire stîrneau gelozia tatălui, ei erau uciși, castrați sau alungați fără nici o milă. Încît, spun acești autori, fiii au sfîrșit prin a se uni ca să-și ucidă tatăl și să-i ia locul. O dată tatăl ucis, izbucnesc neînțelegerile între fiii care își dispută cu înverșunare moștenirea și numai după o lungă perioadă de lupte fratricide ajung să stabilească între ei o alianță rezonabilă : fiecare renunță să-și mai rîvnească mama sau sora : se instaurează astfel tabuul incestului.

Aceste fapte, chiar dacă nu e vorba decît de un roman, constituie întregul teatru al lui Racine. Să alcătuim din cele unsprezece tragedii o tragedie esențială ; să împreunăm într-un fel de constelație exemplară tribul celor cincizeci de personaje tragice care populează tragedia raciniană și vom regăsi figurile și

[6] Darwin și Atkinson, reluat de Freud (*Moïse et le monothéisme*).

actele hoardei primitive : tatăl, proprietar absolut al vieții fiilor (Amurat, Mithridate, Agamemnon. Thésée, Mardochée, Joad, Agrippine chiar) ; femeile, mame, surori și în același timp iubite, mereu rîvnite, rareori dobîndite (Andromaque, Junie, Atalide, Monime) ; frații, mereu dușmani pentru că își dispută moștenirea tatălui care, nefiind mort și îngropat, vine să-i pedepsească (Etéocle și Polynice, Néron și Britannicus, Pharnace și Xipharès) ; în fine fiul, sfîșiat pînă la moarte între spaima pe care tatăl i-o inspiră și necesitatea de a-l distruge (Pyrrhus, Néron, Titus, Pharnace, Athalie). Incestul, rivalitatea fraților, uciderea tatălui, conspirațiile fiilor, iată acțiunile fundamentale ale teatrului racinian.

Nu știm prea bine ce anume și-a găsit aici reprezentarea. Să fie vorba, conform ipotezei lui Darwin, de un foarte vechi fond folcloric, de un stadiu aproape asocial al umanității ? sau, conform ipotezei lui Freud, de istoria inițială a psihicului pe care copilăria fiecăruia dintre noi o reproduce ? Constat numai că teatrul lui Racine nu-și găsește coerența decît în stadiul acestei vechi parabole situate în timpurile îndepărtate fie ale istoriei, fie ale psihicului uman [7] : puritatea limbii, farmecele alexandrinului, precizia „psihologiei", conformismul metafizic sînt niște paveze prea slabe ; se simte tenta arhaică. Această acțiune originară nu e jucată de *personaje* în sensul modern al cuvîntului ; Racine, în spiritul epocii, îi numea cu mai multă dreptate *actori ;* e vorba în fond de măști, de figuri care se diferențiază nu prin starea civilă ci prin locul pe care îl ocupă în structura generală care îi ține închiși ; uneori ei se disting prin funcție (de pildă tatăl se opune fiului), alteori prin gradul lor de emancipare în raport cu cea mai regresivă figură a tipologiei căreia îi aparțin (Pyrrhus reprezintă un fiu mai independent decît Néron, Pharnace decît Xipharès, Titus decît Antiochus ; Hermione reprezintă o fidelitate mai puțin suplă decît cea a Andromacăi). Astfel vorbirea raciniană revarsă vaste conglomerații de vorbire nediferențiată ca și cum, prin cuvinte diferite, s-ar exprima o unică și mereu aceeași persoană ; în raport cu acest cuvînt profund linia atît de pură a verbului racinian funcționează ca o adevărată chemare ; vorbirea este aici aforistică, nu realistă ; este anume destinată citării.

[7] „Racine înfățișează omul nu așa cum este, ci puțin dedesubtul și în afara lui, în momentul în care ceilalți membri ai familiei, medicii și tribunalele ar începe, într-adevăr, să fie neliniștiți dacă nu ar fi vorba despre teatru" (Ch. Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine).*

Erosul. Așadar, unitatea tragică nu este individul, ci figura sau, și mai bine spus, funcția care o definește. În hoarda primitivă raportările umane se înscriu în două categorii principale : relații de apetență și relații de autoritate ; acestea se afirmă ca obsesii raciniene.

Erosul racinian e dublu. Primul apare între îndrăgostiți ca urmare a unei foarte îndelungate conviețuiri : au crescut împreună, se iubesc (sau unul iubește pe celălalt) din copilărie (Britannicus și Junie, Antiochus și Bérénice, Bajazet și Atalide) ; geneza iubirii implică în acest caz o durată, o maturizare care s-a petrecut pe nesimțite ; în fond o asemenea dragoste este mijlocită de timp, de Trecut, are o legalitate : părinții înșiși i-au conferit legitimitatea : iubita este o soră pe care fiindu-ți îngăduit s-o iubești, totul se desfășoară pașnic ; am putea numi această dragoste Eros sororal ; el are un viitor liniștit și nu poate fi contrazis decît în afara lui ; s-ar putea spune că reușita lui ține de însăși originea lui : deoarece a acceptat să se nască mijlocit nenorocirea nu-i este fatală.

Celălalt Eros, din contră, este o dragoste imediată ;

se naşte dintr-o dată ; geneza lui nu suferă gestaţie, izbucneşte ca un eveniment absolut, ceea ce, în general, se exprimă printr-un brutal perfect compus (*l-am văzut, mi-a plăcut* etc.). Acest Eros-Eveniment e cel care leagă pe Néron de Junie, pe Bérénice de Titus, pe Roxane de Bajazet, pe Eriphile de Achille, pe Phèdre de Hippolyte. Eroul e prins, înlănţuit, ca şi cum ar fi victima unui rapt şi această violenţă este întotdeauna vizuală (vom mai reveni asupra acestui punct) : a iubi înseamnă a vedea. Erosul sororal şi Erosul imediat sînt incompatibili, nu se poate trece dintr-unul în celălalt, din dragostea-rapt (întotdeauna condamnată) la dragostea-durată (întotdeauna sperată), sîntem aici în prezenţa uneia din formele fundamentale ale eşecului racinian. Fără îndoială, îndrăgostitul nefericit, cel care n-a putut *răpi*, poate întotdeauna încerca să înlocuiască Erosul imediat printr-un fel de substitut al Erosului sororal ; poate, de pildă, enumera *motivele logice* pentru care ar trebui să fie iubit [8], încercînd astfel să introducă prin cauzalitate o mijlocire în raportul eşuat ; poate să-şi imagineze că se va face iubit printr-o continuă prezenţă, că coexistenţa, principiu fundamental al Erosului sororal, va reuşi să declanşeze dragostea. Dar acestea sînt *motive logice*, adică un mod de a vorbi destinat să mascheze inevitabilul eşec. Erosul sororal ni se prezintă mai degrabă ca o utopie, foarte depărtată fie în trecut, fie în viitor (a cărui versiune instituţională ar fi căsătoria, atît de importantă pentru Racine). Erosul real, cel care este *zugrăvit*, adică imobilizat în tabloul tragic, este Erosul imediat. Şi tocmai pentru că este o iubire

[8] Gîndiţi-vă, stăpîne, să vedem amîndoi,
Pe Bérénice ce-o-ndeamnă să vină către voi (*Bér.*, III, 2)
Cum, Doamnă, tot ce a făcut spre a vă place,
Ce-aţi făcut voi înşivă şi ce mai puteţi face,
Respectul şi, curajul lui, a voastră frumuseţe,
Pe inima lui oare nu v-au făcut stăpînă ? (*Baj.* I, 3).

prădalnică ea presupune o întreagă fizică a imaginii, o *optică*, în sensul propriu al cuvîntului.

Nu ştim nimic nici despre vîrsta, nici despre frumuseţea îndrăgostiţilor racinieni. Periodic se dau lupte pentru a se stabili dacă Phèdre era foarte tînără sau dacă Néron era adolescent, dacă Bérénice era femeie coaptă, sau dacă Mithridate mai putea fi seducător. Fără îndoială ne sînt cunoscute normele epocii ; ştim că *se putea declara dragoste unei domnişoare de paisprezece ani fără ca aceasta să aibă de ce fi ofensată* şi că *femeia e urîtă după ce a trăit treizeci de ani*. Dar asta n-are decît o prea mică importanţă : frumuseţea raciniană este abstractă în sensul că ea este totdeauna *anunţată ;* Racine spune : Bajazet e agreabil, Bérénice are mîini frumoase ; conceptul oarecum eliberat de concret [9]. S-ar putea spune că aici frumuseţea este o bună-cuviinţă, o trăsătură de clasă, nu o dispoziţie anatomică : nici un efort înspre ceea ce s-ar putea numi adjectivitatea trupului.

Totuşi Erosul racinian (cel puţin Erosul imediat la care ne vom referi de acum înainte aici) nu este niciodată sublimat ; ieşit gata înarmat, gata *constituit* într-o pură viziune, înoremeneşte sub veşnica fascinaţie a trupului advers reproducînd la nesfîrşit scena originară din care a luat naştere (Bérénice, Phèdre, Eriphile, Néron *retrăiesc* naşterea dragostei lor) [10] ; şi eroii povestind confidenţilor această scenă nu infor-

[9] De exemplu :
Mîndra prinţesă inima şi-a străpuns...
I-am simţit îngheţat în braţe frumosul trup... (*Ihéb.* V, 3).

Se ştie că-i superbă şi mîinile-i frumoase
Par a-ţi cere lumea în stăpînire... (*Bér.* II, 2).

Bajazet e demn de iubire ; văzînd el că scăparea... (*Baj.* I, 1).

[10] Mai general vorbind, povestirea nu este nicidecum o parte moartă a tragediei ; chiar din contră, ea constituie partea fantomatică a acesteia, adică, într-un anume sens, cea mai profundă.

mează, ci se supun unui protocol obsesional ; iar dacă, la Racine, dragostea se deosebește atît de puțin de ură, aceasta se explică prin faptul că ea ține de fascinație ; ura este manifest fizică, ea este senzația acută a celuilalt corp ; ca și dragostea, se naște privind, se hrănește din privire și, tot ca și dragostea, provoacă un val de bucurie. Racine a expus o foarte bună teorie a acestei uri carnale în prima sa piesă *La Thébaïde.* [11]

Ceea ce Racine exprimă nemijlocit nu este deci dorința, ci alienarea. Faptul apare cu evidență dacă supunem unei analize sexualitatea raciniană care este mai degrabă de situație decît de la natură. În Racine, sexul el însuși este supus situației fundamentale în care se află figurile tragice între ele și care este un raport de forță ; în teatrul racinian nu există *caractere* (de aceea este absolut deșartă orice discuție despre individualitatea personajelor, despre cochetăria Andromacăi sau virilitatea lui Bajazet), nu există decît situații, aproape în sensul formal al cuvîntului : totul își ia ființa din locul pe care-l ocupă în constelația generală a forțelor și slăbiciunilor. Diviziunea lumii raciniene în tari și slabi, în tirani și captivi este susceptibilă să se extindă și la distribuția sexelor ; situația lor față de raportul de forțe împingîndu-i pe unii în virilitate și pe alții în feminitate, indiferent de sexul lor biologic. Unele femei sînt viriloide (e suficient să participe la Putere : Axiane, Agrippine, Roxane, Athalie). Unii bărbați sînt feminoizi, nu prin caracter, ci prin situație : Taxile a cărui lașitate e slăbiciune, deschidere în fața forței lui Alexandre ; Bajazet, captiv și dorit în același timp, sortit, printr-o alternativă specific raciniană, uciderii sau violului ; Hippolyte care se află în puterea Phèdrei, dorit de ea și pe deasupra virgin (Racine a încercat să-l „defeminizeze" pe Hippolyte făcîndu-l să se îndrăgostească de Aricie, dar fără să reușească, după cum o atestă judecățile contemporanilor săi : situația inițială era prea puternică) ; Britannicus în sfîrșit, deși urît de Néron, este totuși într-un anume raport erotic cu el căci e destul ca ura să coincidă cu Puterea pentru ca sexele să fie distribuite : Néron se bucură de suferințele lui Britannicus ca de chinurile unei femei iubite și torturate [12]. Se conturează aici o primă schiță a fatalității raciniene : un simplu raport, pur circumstanțial la origine (captivitate sau tiranie) este transformat într-un adevărat dat biologic, situația în sex, întîmplătorul în esență.

Modificarea constelațiilor unei tragedii este minimă și, în general, sexualitatea e imobilă. Dar dacă printr-o minune raportul forțelor se schimbă, dacă tirania slăbește, sexul el însuși tinde să se modifice, să se inverteasscă : e de ajuns ca Athalie, cea mai virilă dintre femeile raciniene, vulnerabilă la „farmecele" lui Joas, să-și descleștеze cîtuși de puțin puterea, pentru ca sexualitatea ei să se tulbure : de îndată ce constelația înclină spre o altă alcătuire, ființa alunecă spre o altă clasă, un sex nou apare, Athalie *devine* femeie. [13] Invers, personajele care prin condiția lor sînt în afara oricărui raport de forțe (deci în afara tragediei) n-au nici un sex. Confidenți, servitori, sfătuitori (Burrhus, de exemplu, azvîrlit cu dispreț în afara iubirii de că-

[11] Teoria urii fizice este dată în *La Thébaïde,* IV, 1. Feudalitatea sublimase Erosul adversarilor supunînd lupta corp la corp unui ritual cavaleresc. O urmă a acestei sublimări o găsim în *Alexandre* (conflictul dintre Alexandre și Porus) : Alexandre este cavaler — dar tocmai prin aceasta el este în afara tragediei.

[12] Raportul erotic dintre Néron și Britannicus este explicit în Tacit. Cît privește pe Hippolyte, Racine l-a conceput îndrăgostit de Aricie de frică să nu fie socotit un invertit.

[13] De două zile-ncoace-i de nerecunoscut
Căci nu mai e regina cu șart și îndrăzneală,
Femeia ce-nvinsese a firii ei sfială...
Ea șovăie și-i iarăși femeie, nu regină. (*Ath.* III, 3) [358]

tre Néron) [14] nu ajung niciodată la existență sexuală. Și, evident, existențele cele mai manifest asexuate, matroana (Oenone) sau eunucul (Acomat) afirmă spiritul cel mai contrar tragediei, spiritul de viabilitate : numai lipsa sexului poate autoriza o definiție a vieții nu ca raport critic de forțe, ci ca durată și durata ca valoare. Sexul este un privilegiu tragic în măsura în care el este primul atribut al conflictului originar : nu sexele generează conflictul, ci conflictul definește sexele.

Tulburarea. Așadar, alienarea este cea care constituie Erosul racinian. Trupul omenesc nu este, prin urmare, tratat în termeni plastici, ci în termeni magici. După cum s-a văzut, nici vîrsta, nici frumusețea n-au nici o consistență : corpul nu e niciodată dat ca obiect apolinic (apolinicul este pentru Racine un fel de canonic atribut al morții, prin care corpul devine statuie, adică trecut glorificat, *rînduit).* Corpul racinian este prin esență emoție, delăsare, dezordine. Hainele — care, ambiguu, continuă, după cum este știut, corpul spre a-l masca și totodată spre a-l afișa — au misiunea să teatralizeze starea corpului : vina le face apăsătoare, tulburarea le pune în neorînduială ; gestul implicit, aici este dezvăluirea (Phèdre, Bérénice, Junie [15]), demonstrația simultană a greșelii și a seducției, pentru că, la Racine, dezordinea carnală este întotdeauna, într-a-nume fel, șantaj, încercare de-a stîrni mila (împinsă

[14] Dar, crede-mă, iubirea-i cu totul altceva —
Severa-ți judecată n-aș vrea să se coboare
Chiar tainelor acestea să afle dezlegare. *(Brit.* III, 1)[204]

[15] Fără podoabe, frumoasă-n simplitate
Cu farmecul femeii deodată deșteptate. (*Brit.* II, 2)

Să vă descopăr ochii fie-mi îngăduit
Dînd la o parte vălul și părul despletit. *(Bér.* IV, 2)

Cît mă apasă vălul, podoabele și ele. (*Phèd.* I, 3)

uneori pînă la provocarea sadică [16]). Aceasta este funcția implicită a tuturor tulburărilor fizice pe care, la tot pasul, le întîlnim notate de Racine : roșeața, paloarea, trecerea bruscă de la una la alta, suspinele, plînsul, în fine, a cărui putere erotică e cunoscută : este vorba mereu de o realitate ambiguă, în același timp expresie și act, refugiu și șantaj : pe scurt, lipsa de ordine este, în esență, pentru Racine, un *semn,* adică un semnal și o amenințare.

Tulburarea cea mai spectaculoasă, altfel spus cea mai potrivită tragediei, este cea care atinge omul racinian în centrul său vital : limbajul [17]. Interdicția cuvîntului, pe care unii autori au explicat-o ca fiind de natură sexuală, este foarte frecventă la eroul racinian : ea exprimă perfect sterilitatea relației erotice, imobilitatea ei : pentru a putea rupe cu Bérénice, Titus se refugiază în afazie, printr-același gest, adică, se sustrage și se souză : atît *vă iubeam prea mult* cît și *nu vă iubesc destul* își găsesc aici, datorită unei economii de mijloace, un semn comun. A fugi de cuvînt înseamnă a fugi de raportul de forțe, a fugi de tragedie : numai eroii extremi pot să atingă această limită (Néron, Titus, Phèdre) de unde partenerul lor tragic îi readuce cît mai repede înapoi, oarecum *constrîngîndu-i* să-și regăsească un limbaj (Agrippine, Bérénice, Oenone). Mutenia are un corespondent în gestică : pierderea cunoștinței sau cel puțin versiunea nobilă a acesteia : prăbușirea. E iarăși vorba de un fel de act bilingv : ca fugă, paralizia tinde să nege ordinea tra-

[16] Lasă, lasă, Phénice, să vadă ce-a făcut... *(Bér.* IV, 2)

[17] În special :
Cînd am vrut să-i vorbesc glasul mi se stinsese... *(Brit.* II, 2)

Și de la prima vorbă limba a înțepenit,
Cuvintele-nghețate pe buze s-au oprit. *(Bér.* II, 2)

Nu mai zăream lumina și glasul mi-era stins *(Phèd.* I, 3)
[261]

gică ; ca șantaj ea mai participă încă la raportul de forțe. Ori de cîte ori, deci, un erou racinian recurge la neorînduiala corporală, el se dovedește așadar a fi de rea-credință tragică : eroul caută să *înșele* tragedia. Într-adevăr, toate aceste comportări tind spre o decepție a realului tragic pentru că sînt dezentări (ambigue, de altfel, căci a dezerta din tragedie înseamnă, poate, a regăsi lumea), pentru că simulează moartea, sînt morți paradoxale, utile, pentru că îți revii. Fără îndoială tulburarea este un privilegiu al eroului tragic deoarece numai el participă la un raport de forță. Confidenții pot să ia parte la emoția stăpînului — mai adesea încercînd să-l liniștească ; dar nu dispun niciodată de limbajul ritual al emoției : o servitoare nu leșină. De exemplu : eroul tragic nu poate să doarmă (decît dacă este un monstru, precum Néron, și atunci doarme rău) ; Arcas doarme, Agamemnon veghează — sau mai mult chiar, formă nobilă, pentru că chinuită, a odihnei, visează.

Așadar dacă Erosul racinian pune trupurile în prezență e numai pentru ca apoi să le despartă. Privelișteа corpului advers tulbură limbajul [18] și-l dereglează, fie că-l exagerează (în replicile excesiv de raționalizate), fie că-i impune interdicții. Pus în prezența unui trup străin eroul racinian nu reușește niciodată o comportare *adecvată :* contactele reale sînt, întotdeauna, un eșec. Nu se află deci nici un moment în care Erosul racinian să fie fericit ? Ba da, anume

[18] Fără îndoială fascinația corpului advers se produce și în situațiile create de ură. Iată cum își descrie Néron raportul său cu Agrippine :

De ochii ei departe amenință și ordon...
Însă (și îți vorbesc deschis, mă jur pe zei,)
Cînd soarta rea m-aduce iar sub privirea ei
În care atîta timp mi-am citit datoria
Încît nici nu-ndrăznesc încă să-i redeștept mînia...
Eforturile-s vane ; oricum, pîn-la sfîrșit,
Sufletul meu se pleacă în fața ei, orbit. (*Brit.* II, 2)

atunci cînd el este ireal. Trupul advers este fericire numai atunci cînd este imagine ; momentele reușite ale eroticii raciniene sînt întotdeauna amintiri.

„Scena" erotică. Erosul racinian nu se exprimă decît prin povestire. Imaginația este întotdeauna retrospectivă, iar amintirea are întotdeauna pregnanța unei imagini, iată protocolul care orînduiește schimbul dintre real și ireal. Nașterea dragostei este reamintită ca o veritabilă „scenă" : amintirea este atît de bine rînduită încît ea este perfect disponibilă, poate fi reactualizată după voie cu șanse de eficiență dintre cele mai mari. Astfel Néron retrăiește clipa în care s-a îndrăgostit de Junie, Eriphile pe cea în care Achille a ucenit-o, Andromaque pe cea în care Pyrrhus s-a oferit urii ei (deoarece ura nu se desfășoară după un proces diferit de cel al dragostei) ; Bérénice revede cu o tulburare plină de dragoste apoteoza lui Titus, Phèdre se emoționează regăsind în Hippolyte *imaginea* lui Thésée. Avem de-a face cu un fel de transă : trecutul redevine prezent fără a înceta însă de-a fi organizat ca amintire : subiectul trăiește scena fără să fie nici copleșit și nici decepționat de ea. Retorica clasică avea un trop prin care se exprima această imaginare a trecutului, anume hipotipoza *(Imaginează-ți Pyrrhus, cu ochii strălucind...) ;* un tratat de pe atunci [19] spune că în hipotipoză *imaginea ține locul lucrului :* nici că se putea defini mai bine fantasma. Aceste scene erotice sînt, într-adevăr, veritabile fantasme amintite pentru a alimenta plăcerea sau *acreala* și supuse unui întreg protocol al repetiției. Teatrul racinian cunoaște de altfel o și mai explicită stare de fantasmă erotică, anume visul : visul Athaliei este, literar, o premoniție ; mitic, este o retrospecție : Athalie nu face altceva decît să

[19] P. Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'Art de parler* (1675).

retrăiască Erosul care o leagă de fragedul copil (adică, o dată mai mult, scena cînd l-a văzut întîia dată).

Într-un cuvînt, în erotica raciniană realul este fără încetare sărăcit, iar imaginea umflată : amintirea primeşte moştenirea faptului : ea *poartă* [20]. Beneficiul acestei sărăciri este că imaginea erotică poate fi *aranjată*. Ceea ce izbeşte în fantasma raciniană (constituind marea ei frumuseţe) este aspectul plastic : acaparrarea Juniei, răpirea Eriphilei, coborîrea Phèdrei în Labirint, triumful lui Titus şi visul Athaliei sînt *tablouri*, se supun, adică, deliberat normelor picturii : aceste scene nu numai că sînt compuse, personajele şi obiectele fiind calculat dispuse în vederea obţinerii unui sens global, apelînd la participarea inteligentă a privitorului (şi cititorului), dar şi, mai ales, ele au chiar ceea ce este mai special în pictură : culoarea ; nimic nu e mai aproape de fantasma raciniană decît, de pildă, un tablou de Rembrandt : în amîndouă cazurile materia este organizată în însăşi imaterialitatea ei, ceea ce se creează este o *suprafaţă*.

Orice fantasmă raciniană presupune — sau produce — un amalgam de umbră şi lumină. Originea umbrei este captivitatea. Despotul vede închisoarea ca fiind o umbră în care te cufunzi şi-ţi găseşti liniştea. Toate prizonierele raciniene (există cîte una aproape în fiecare tragedie) sînt fecioare mijlocitoare şi consolatoare ; ele dau bărbatului *respiraţia* (sau cel puţin asta li se cere). Solarul Alexandre iubeşte în Cléofile pe prizoniera sa ; Pyrrhus, înzestrat cu strălucire, găseşte în Andromaque marea umbră, cea a mormîntului în care îndrăgostiţii se înconjoară de o comună pace [21] ; pentru Néron, incendiar, Junie este în acelaşi timp şi

[20] Dar încotro ne poartă amintirea, Phénice ? (*Bér.* I, 5)

[21] Mormînt pentru trei sau chiar pentru patru în scena suprimată :

Pyrrhus locul lui Hector pare că l-a luat (*Androm.* V, 3).

umbra şi apa (lacrimile) [22] ; Bajazet este o fiinţă de umbră surghiunită în Serai ; Mithridate compensează toată întinderea expediţiilor sale războinice doar prin captiva Monime (acest schimb este la el o contabilitate deschis mărturisită) ; Phèdre, fiica soarelui, îl doreşte pe Hippolyte, omul umbrei vegetale, al pădurilor ; împărătescul Assuérus alege pe timida Esther, crescută în umbră ; Athalie, în sfîrşit, se lasă mişcată de Eliacin, prizonierul templului. Peste tot, mereu, se realcătuieşte aceeaşi constelaţie a soarelui tulburător şi a umbrei binefăcătoare.

Poate că această umbră raciniană este mai mult o substanţă decît o culoare ; natura ei uniformă şi, s-ar putea spune, *întinsă* face din umbră o fericire. Umbra este o pînză astfel încît, la limită, se poate concepe o lumină fericită cu condiţia ca aceasta să posede această identică egalitate de substanţă : aceasta este *ziua* (şi nu Soarele, ucigător pentru că este izbucnire, eveniment şi nu mediu). Umbra nu este o temă saturniană, ci o temă de deznodămînt, de efuziune, ea este, foarte exact, utopia eroului racinian care suferă de constrîngere. Umbra este, de altfel, asociată unei alte substanţe efuzive, lacrimile. Răpitorul umbrei este, de asemenea, un răpitor de lacrimi : pentru Britannicus, captiv, aşadar el însuşi umbros, lacrimile Juniei nu sînt decît o mărturisire a dragostei, un semn de înţelegere ; pentru Néron, solar, aceleaşi lacrimi sînt o hrană, aidoma unui aliment straniu, preţios ; ele nu mai sînt semn, ci imagine, obiect detaşat de intenţia lor, din sinea cărora te poţi hrăni, din numai substanţa lor, ca dintr-un aliment bizar.

[22] Credincioasă durerii şi-n umbră întemniţată... (*Brit.* II, 2)

Comorile cu care cerul va-mpodobit
Spre a vă îngropa cu ele credeţi că le-aţi primit ? (II, 3)
Cum poţi să ceri, stăpîne, vlăstarului desprins
Dintr-o familie care sub ochii mei s-a stins
Şi care-n întuneric înăbuşind suspinul... (II, 3) [196]

Invers, din Soare ne este dezvăluită discontinuitatea lui. Apariţia cotidiană a astrului este o rană deschisă în mediul firesc al Nopţii [23] ; pe cînd umbra poate ţine, dura adică, Soarele nu cunoaşte decît o dezvoltare critică, nenorocire sporită printr-o inexorabilă repetiţie (există un acord de natură între natura solară a climatului tragic şi timpul vendetal, care este o pură repetiţie). Născut, cel mai adesea, o dată cu tragedia însăşi (care este o zi), Soarele devine ucigător o dată cu ea : incendiu, uluire, rană oculară, el este strălucirea (Regilor, Împăraţilor). Fără îndoială că dacă soarele reuşeşte să se uniformizeze, să se tempereze, oarecum să se *stăpînească*, el poate recăpăta o *ţinută* paradoxală, splendoarea. Dar splendoarea nu este o calitate proprie luminii ci o stare a materiei ; există o splendoare a nopţii.

Tenebroso-ul racinian. Iată-ne în inima fantasmei raciniene : imaginea transpune în dispunerea substanţelor ei antagonismul însuşi sau, mai bine spus, dialectica victimei şi a călăului ; imaginea este un conflict teatralizat, ea interpretează realul prin categoriile substanţelor antinomice ; scena erotică este teatru în teatru, ea încearcă să *redea* momentul cel mai viu şi totodată cel mai delicat al luptei, acela în care umbra va fi străpunsă de strălucire. Pentru că e vorba aici de o adevărată inversare a metaforei curente : în fantasma raciniană nu lumina este înecată de umbră ; umbra nu năvăleşte. Lucrurile stau invers : umbra e cea care se lasă străbătută de lumină, umbra se alterează, ea e cea care rezistă şi cedează. Acest pur suspens, acest plă-

[23] O, Soare, o, tu care lumii îi dai lumină
De ce nu ai lăsat-o în noaptea ei adîncă ? (*Théb.* I, 1)
Şi nu degeaba scria Racine de la Uzès (în 1662) :
Şi nopţile ne sînt mai frumoase ca ziua.

pînd atom de durată în care soarele *face să se vadă* noaptea fără s-o distrugă încă constituie ceea ce s-ar putea numi *tenebroso*-ul racinian. Clarobscurul este materia selectivă a descifrării [24], şi *tenebroso*-ul racinian este tocmai aceasta : tablou şi teatru la un loc, tablou viu dacă vreţi, adică mişcare fixată, oferită unei lecturi repetate la nesfîrşit. Marile tablouri raciniene [25] înfăţişează întotdeauna această mare luptă mitică (şi teatrală) a umbrei şi a luminii [26] : de o parte noaptea, umbrele, cenuşa, lacrimile, somnul, tăcerea, blîndeţea timidă, prezenţa continuă ; de partea cealaltă toate obiectele stridenţei : armele, vulturii, fasciile, făcliile, stindardele, strigătele, hainele strălucitoare, inul, purpura, aurul, oţelul, rugul, flăcările, sîngele. Între aceste două categorii de substanţe un schimb întotdeauna ameninţător, dar niciodată desăvîrşit, pe care Racine îl exprimă printr-un cuvînt potrivit, verbul *a ridica* [27] şi care desemnează actul constitutiv (şi atît de plăcut) al acestui *tenebroso*.

Înţelegem pentru ce există la Racine ceea ce ar putea fi numit un fetişism al ochilor [28]. Prin însăşi natura lor ochii sînt lumină ofenită umbrei : pălind în temniţi, înoeţoşaţi de lacrimi. Stara perfectă a *tenebroso*-ului racinian sînt ochii în lacrimi ridicaţi către

[24] Roland Kuhn, *Phénoménologie du Masque à travers le test de Rorschach*, Desclée de Brouwer.

[25] Iată care sînt marile tablouri raciniene :
Răpirea Juniei (*Brit.* II, 2)
Triumful lui Titus (*Bér*, I, 5)
Pyrrhus criminal (*Andr.* I, 5)
Răpirea Ériphilei (*Iph.* II, I)
Visul Athaliei (*Ath.* II, 5)

[26] Această luptă mitică este schiţată într-o altă formă în *marinele* raciniene, incendii de corăbii pe mare.

[27] Tristă, spre cer ridicînd ochii înlăcrimaţi (*Brit.* II, 2) [187]

[28] Problemă abordată de G. May (*D'Ovide à Racine*) şi de J. Pommier (*Aspects de Racine*).

cer [29]. Gestul a fost adesea folosit de pictori ca simbol al inocenței martirizate. Tot despre asta e vorba și în Racine, fără îndoială, dar el rezumă mai ales un sens personal al substanței : nu numai că aici lumina se purifică de apă, își pierde din strălucire, se întinde, devine pînză fericită, dar chiar și mișcarea de înălțare ea însăși indică poate mai puțin o sublimare decît o amintire, aceea a pămîntului, a obscurității din care vin acești ochi : este o mișcare pe care o sesizăm aici în însăși combustia ei, astfel încît ea reprezintă simultan, printr-un prețios paradox, ambii termeni ai conflictului — și ai plăcerii.

E limpede de ce anume imaginea astfel constituită are putere traumatică : exterioară eroului, ca fiind amintire, ea îi reprezintă conflictul în care el figurează ca obiect. *Tenebroso*-ul racinian constituie o adevărată *fotogenie* nu numai pentru că obiectul este aici purificat de elementele sale inerte astfel încît, în el, totul fie că strălucește, fie că se stinge, așadar, semnifică ; ci și pentru că, dat ca tablou, el dedublează actorul-tiran (sau actorul-victimă), face din el un spectator, îi permite să refacă la nesfîrșit, în fața lui însuși, actul sadic (sau masochist). Această dedublare constituie toată erotica raciniană : Néron, al cărui Eros este pur imaginar [30], pune mereu la cale o scenă între Junie și el, mereu aceeași, în care el este totodată actor și spectator, și căreia el îi tîlcuiește pînă și foarfele subtile *rateuri*, bucuria lui fiind de a *întîrzia* să-și ceară iertare pentru lacrimile pe care le-a provocat (niciodată realitatea n-ar putea garanta un timp atît de bine calculat) și de a dispune în fine, prin mijlocirea amintirii, de un obiect supus și totodată inflexibil [31]. Această prețioasă imaginație care-i îngăduie lui Néron să conducă după plac ritmul dragostei, Ériphile o folosește spre a purifica figura eroului iubit de elementele ei erotic inutile ; ea nu-și amintește despre Achille decît, mereu, brațul mînjit cu sînge care a cucerit-o și a cărui natură falică este, cred, destul de evidentă [32]. Tabloul racinian este, astfel, întotdeauna, o adevărată anamneză : încercînd neîncetat să ajungă la cauza efectului său, această cauză constituind însă chiar bucuria sa, eroul se fixează în trecut : Erosul este în el o forță retrospectivă : imaginea se repetă, niciodată depășită.

Relația fundamentală. Ni se dezvăluie astfel o relație umană pentru care erotica nu este decît o etapă. Conflictul este fundamental la Racine, îl regăsim în toate tragediile. Nu e nicidecum vorba de un conflict erotic putînd opune două ființe dintre care una iubește și

[29] Mîhnită rugînd cerul cu ochii-n lacrimi vii *(Brit.* II, 2) [187]
Și ochii mei în lacrimi Cerului-i oferam *(Esth.* I, 1)

[30] Ce dulce mi se pare să știu că se frămîntă *(Brit.* II, 8) [202]

[31] Chiar lacrima-i de mine stîrnită o iubeam.
Și prea tîrziu, firește, îi imploram iertarea. *(Brit.* II, 2) [188]

[32] Achille cel care atîta rău ne-a făcut
Și-a cărui mînă-nsîngerată m-a robit.
În mîini haine de care-am fost răpită
Oarbă și fără viață mult timp am stat robită.
În fine ochii mei să vază-au căutat
Dar cum eram ținută de-un braț însîngerat
Mă străbăteau fiorii și chipul crunt
al învingătorului nu-ndrăzneam să-l înfrunt *(Iph.* II, 1)

Iphigénie ghicește foarte bine — ceea ce este remarcabil pentru o tînără atît de virtuoasă — natura exactă a traumatismului amoros al Ériphilei. E adevărat că gelozia îi dă intuiție :

Perfido, îl iubești
Și chiar mînia-i oarbă de care îmi vorbești,
Brațele lui în sînge cufundate
Ruinele din Lesbos, cenușa, morții, toate,
Sînt trăsăturile pe care iubirea ți le-a-nsemnat în suflet *(Iph.* II, 5)

cealaltă nu. Raportul esențial este un raport de autoritate, rolul dragostei fiind de a-l *dezvălui*. Acest raport este de o asemenea generalitate, atît de formal s-ar putea spune, încît n-aș ezita să-l reprezint sub forma unei duble ecuații :

A este atotputernic asupra lui B
A iubește pe B, care nu-l iubește.

Dar ceea ce trebuie bine subliniat este că raportul de autoritate înglobează raportul erotic. Relația erotică este mult mai fluidă : ea poate fi mascată (Athalie și Joas), problematică (nu e sigur că Titus o iubește pe Bérénice), pacificată (Iphigénie își iubește tatăl) sau inversată (Ériphile își iubește temnicerul). Relația de autoritate, din contră, este constantă și explicită ; ea nu se mulțumește să implice un același cuplu de la un capăt la celălalt al unei tragedii [33] ; sporadic, ea mai poate apărea ici și colo ; o regăsim sub diferite înfățișări, lărgită, uneori întreruptă, dar întotdeauna ușor de recunoscut : așa, de pildă în *Bajazet* relația de autoritate se dedublează : Amurat are putere deplină asupra Roxanei care are putere deplină asupra lui Bajazet ; în *Bérénice*, din contră, dubla ecuație suferă o disjuncție : Titus are deplină putere asupra Bérénicei (dar n-o iubește) ; Bérénice îl iubește pe Titus (dar n-are nici o putere asupra lui) : aici, de altfel,

[33] Iată cuplurile fundamentale ale relației de forță (pot să mai apară episodic și altele) : Créon și Antigone — Taxile și Axiane — Phyrrhus și Andromaque — Néron și Junie — Titus și Bérénice (relație problematică sau de disjuncție) — Roxane și Bajazet — Mithridate și Monime — Agamemnon și Iphigénie (relație pacificată) — Phèdre și Hippolyte — Mardochée și Esthér (relație pacificată) — Athalie și Joas. Aceste cupluri sînt *complete*, individualizate atît cît o permite configurația. Atunci cînd relația e mai difuză, ea nu este mai puțin determinată (Grecii și Pyrrhus, Agrippine și Néron, Mithridate și fiii lui, zeii și Ériphile, Mardochée și Aman, Dumnezeu și Athalie).

tocmai această disjuncție a rolurilor în două persoane diferite face să eșueze tragedia. Al doilea membru al ecuației este, așadar, funcțional în raport cu primul : teatrul lui Racine nu este un teatru al dragostei : subiectul lui este folosirea forței în cadrul unei situații în general erotice (dar nu neapărat : gîndiți-vă la Aman și Mardochée) : ansamblul acestei situații este denumit de Racine *violența* [34] ; teatrul lui este un teatru al violenței.

Sentimentele reciproce ale lui A și B se întemeiază exclusiv pe situația originară în care sînt ei plasați printr-un fel de *petitio principii* care constituie, într-adevăr, actul creator al poetului : unul este puternic, celălalt supus, unul este despot, celălalt prizonier, dar acest raport n-ar avea nici o însemnătate dacă nu ar veni să i se adauge o vecinătate în adevăratul sens al cuvîntului : A și B sînt închiși în același loc : în ultimă instanță spațiul tragic e cel care întemeiază tragedia. În afara acestei *dispoziții* conflictul rămîne întotdeauna nemotivat ; însă din *la Thébaïde* Racine a precizat că motivele aparente ale unui conflict (aici o sete comună de a domni) sînt iluzorii : sînt „raționalizări" a posteriori. Sentimentul își caută în celălalt esența și nu atributele : partenerii racinieni își dobîndesc ființa urîndu-se : Étéocle îl urăște pe Polynice și nu orgoliul acestuia. Locul (vecinătate sau ierarhie) e imediat convertit în esență : celălalt determină alienarea prin faptul că *este acolo :* Aman suferă îngrozitor văzîndu-l pe Mardochée neclintit la porțile palatului ; Néron nu poate suporta ca, *fizic*, mama lui să fie pe același tron cu el. De altfel însuși acest *a fi acolo* al partenerului conține, în germene, crima : impunîndu-i-se cu obstinație o îngrozitoare constrîngere

[34] Violența : „Constrîngere exercitată asupra cuiva pentru a-l obliga să facă ceea ce nu vrea".

spațială, raportul uman nu poate să se clarifice decît prin eliminare : ceea ce ocupă un loc trebuie să dispară din acel loc, privirea trebuie să scape de acest ceva : celălalt este un trup încăpățînat pe care trebuie să-l stăpînești sau să-l distrugi. Faptul că soluția tragică este radicală se explică prin simplitatea problemei inițiale : toată tragedia pare că se rezumă la un vulgar : *nu-i loc pentru al doilea.* Conflictul tragic este o criză de spațiu.

Spațiul fiind închis, relația este imobilă. De la bun început totul îi e propice lui A pentru că acesta îl are pe B la bunul său plac ori A tocmai pe B și-l dorește. Într-un anume sens, majoritatea tragediilor raciniene sînt niște virtuale violuri : singurele modalități ale lui B de a scăpa de A sînt moartea, crima, accidentul sau exilul ; tragediile oblative *(Mithridate)* sau împăcate *(Esther)* nu sînt decît rezultatul morții tiranului (Mithridate) sau a unei victime ispășitoare (Aman). Suspendarea, imobilizarea omorului se datorează unei alternative : A este, ca să spunem așa, statornicit între omorul brut și o generozitate imposibilă ; conform schemei clasice sartriene ceea ce A vrea să stăpînească prin forță este libertatea lui B ; altfel spus, el este prins într-un irezolvabil paradox : posedînd, distruge, recunoscînd, se frustrează ; între o putere absolută și o dragoste absolută, între viol și oblație el nu poate să aleagă. Tragedia este tocmai reprezentarea acestei imobilități.

Un bun exemplu al acestei dialectici neputincioase este raportul de obligativitate care unește cea mai mare parte a cuplurilor raciniene. Situată la început în înaltul celei mai sublime morale *(Vă datorez totul,* spune supusul racinian despotului său) recunoștința se dovedește curînd a nu fi decît o otravă. Se știe ce importanță a avut ingratitudinea în viața lui Racine (Molière, Port-Royal). Lumea raciniană cunoaște o rigidă contabilitate : neîncetat se face bilanțul binefacerilor și al obligațiilor : de exemplu Néron, Titus, Bajazet sînt *întru totul* datori Agrippinei, Bérénicei, Roxanei : viața lui B este proprietatea lui A de fapt și de drept. Dar relația este blocată *tocmai* pentru că este obligatorie : pentru că Néron datorează tronul Agrippinei, *tocmai de aceea* o va ucide. Nevoia oarecum matematică de a fi recunoscător desemnează locul și momentul revoltei : ingratitudinea este forma obligatorie a libertății. Fără îndoială că, la Racine, această ingratitudine nu este întotdeauna asumată : Titus are tot felul de modalități de a fi ingrat ; dificultatea de a o practica dovedește că ingratitudinea este vitală, că ea interesează însăși viața eroului ; modelul ingratitudinii raciniene este, într-adevăr, nudenia : eroul trebuie să-i fie recunoscător despotului exact așa cum un copil trebuie să fie recunoscător părinților care i-au dat viața. Dar tocmai de aceea a fi ingrat înseamnă o nouă trezire la viață. Ingratitudinea este, aici, o adevărată naștere (de altfel eșuată). Formal, obligația (și cuvîntul este îndestul de sugestiv) este o legătură, adică, în termeni racinieni, semnul însuși al intolerabilului : ea nu poate fi ruptă decît printr-o adevărată zguduire, printr-o explozie catastrofală.

Tehnicile agresive. Relația de autoritate este, așadar, pură funcționalitate : despotul și supusul sînt legați unul de celălalt, trăiesc unul prin celălalt, își dobîndesc ființa din poziția lor în raport cu celălalt. Deci nu e vorba nicidecum de o relație de dușmănie. În Racine nu există niciodată adversar în sensul ritual pe care acest termen putea să-l aibă în feudalism sau chiar și la Corneille ; singurul erou cavaleresc al teatrului racinian este Alexandre (chiar el ne explică cu cîtă lă-

comie își caută „dușmanul cel bun“ [35]), or Alexandre nu-i un erou tragic. Există dușmani care cad la învoială să fie dușmani, care sînt, adică, în același timp și complici. Forma luptei, așadar, nu-i înfruntarea, ci încheierea socotelilor : trebuie să joci pînă la lichidare.

Toate atacurile lui A tind să-i dea lui B ființa însăși a neantului : adică, pînă la urmă, să-l facă pe celălalt să trăiască ca nulitate, să facă să *existe*, altfel spus, să dureze, negația sa, să-i fure continuu ființa și să facă ca această stare jefuită să devină noua ființă a lui B. De pildă, A îl creează în întregimea sa pe B, îl scoate din neantul unde îl recufundă după voie (așa procedează Roxane cu Bajazet [36]) ; sau provoacă în el o criză de identitate : prin excelență presiunea tragică constă în a-l sili pe celălalt să se întrebe *cine sînt eu ?* (Ériphile, Joas.) Sau altminteri, A dă lui B viața unei pure reflectări : este știut că tema oglinzii sau a dublului este și ea o temă de frustrație : această temă poate fi adesea întîlnită la Racine : Néron este reflectarea Agrippinei [37], Antiochus cea a lui Titus, Atalide cea a Roxanei ; un obiect racinian exprimă de

[35] L-am căutat pe Porus, dar orișice s-ar spune
Nu-l căutam cu gîndul de a-l răpune.
Mărturisesc că vrînd s-arăt cît sînt de tare
Simțeam luptele lui ca o chemare
Și că doar titlul lui de rege neînvins
Dorința de-a-l învinge în suflet mi-a aprins. (*Alex.* IV, 2)

[36] Știi că-n palat poarta mi se supune mie,
Pot s-o deschid și pot s-o-nchid pentru vecie,
Știi, cu puteri depline, asupră-ți că domnesc
Și dacă mai trăiești astăzi e fiindcă te iubesc ?
Reintră în neantul din care eu te-am scos. (*Baj.* II, 1)

[37] O, da, trecut-a timpul cînd Néron, fraged încă,
Îmi închina a curții credință prea adîncă,
Și-a guvernării trudă pe mine-și odihnea.
Cînd voia mea, la Curte, Senatul aduna
Cînd eu dictam din umbră. Cînd fără să apar... (*Brit.* I, 1)
[176]

altfel această înrobire specular, anume *vălul :* A se ascunde în spatele vălului așa după cum sursa unei imagini pare a se ascunde în spatele oglinzii. Sau altminteri, A sfîșie învelișul lui B printr-un fel de agresiune polițienească : Agrippine vrea să afle secretele fiului său, Néron îl pătrunde pe Britannicus convertindu-l la transparență pură ; pînă și Aricie vrea să scoată la iveală ca dintr-o carapace secretul virginității lui Hippolyte [38].

După cum se vede e cu mult mai mult vorba de frustrări decît de furturi (și aici s-ar putea vorbi de sadismul racinian) : A nu dă decît ca să ia înapoi, iată esențiala sa tehnică agresivă, el caută să-i aplice lui B supliciul unei bucurii (sau al unei speranțe) întrerupte. Agrippine ascunde muribundului Claude plînsetele fiului său, Junie scapă de Néron exact în momentul în care acesta credea c-a pus stăpînire pe ea, Hermione se bucură ascunzîndu-i-o lui Pyrrhus pe Andromaque, Néron impune Juniei să-l îndepărteze pe Britannicus etc. Chiar și suferinței îi pot fi înșelate așteptările și poate tocmai aceasta este marea imputare pe care eroul racinian o face divinității : anume că ea nu asigură nici măcar nenorocirea : asta reproșează cu amărăciune Jocaste zeilor [39]. Imaginea cea mai completă a acestei fundamentale decepții ne este oferită în visul Athaliei : Athalie întinde mîinile să-și îmbrățișeze mama, dar strînge în brațe un oribil

[38] Nu ! Să-mblînzesc voința ce nu vrea să se-nfrîngă,
Să-nduioșez un suflet ce nu știe să plîngă,
Să țin legat în lanțuri pe robul răzvrătit
Ce nu-și dorise jugul și-l poartă fericit,
E tot ce vreau ! Aceasta mi-e suprema năzuință. (*Phèd.* II, 1) [268]

[39] [Cerul] Astfel, mereu crud și mereu mîniat,
Cînd pare potolit e mai ne-nduplecat :
Te cruță doar ca să te lovească mai tare
Și cînd te ocrotește e ca să te doboare. (*Théb.* III. 3)

neant [40]. Poate fi frustrare chiar şi un anume fel de derivare, de furt sau de atribuţie nemotivată : Antiochus, Roxane primesc dovezile unei iubiri care nu li se adresează.

Arma comună tuturor acestor anulări este Privirea : a-l privi pe celălalt înseamnă a-l dezorganiza, a-l statornici apoi în dezordinea sa, a-l menţine adică, în însăşi fiinţa nulităţii sale. Toată riposta lui B stă în cuvintele lui, care sînt într-adevăr, aici, arma celui slab. Supusul încearcă să-şi atingă despotul *spunîndu-şi* nenorocirea. Cea dintîi agresiune a lui B este lamentaţia : cu ea îşi copleşeşte stăpînul, ea este o lamentaţie a nedreptăţii, nu a nefericirii ; lamentaţia raciniană este întotdeauna vanitoasă şi revendicativă bizuindu-se pe o conştiinţă curată ; te plîngi ca să ţi se dea, dar ceri fără revoltă ; Cerul e implicit luat ca martor, despotul devenind astfel un obiect sub privirea Dumnezeirii. Modelul acestor lamentaţii raciniene presărate cu reproşuri indirecte şi mascînd sub jale agresiunea este lamentaţia Andromacăi.

Cea de-a doua armă a supusului este ameninţarea cu moartea. Faptul că în tragedie, care este un profund sistem al eşecului, ceea ce ar putea trece drept supremul eşec, moartea, nu e niciodată luată în serios, este un preţios paradox. Moartea este, aici, un substantiv, o parte gramaticală termenul unei contestaţii. Moartea nu este, foarte adesea, decît o modalitate de-a indica starea absolută a unui sentiment, ea este un fel de superlativ destinat să semnifice un preaplin, este un verb de fanfaronadă. Uşurinţa cu care personajul tragic vehiculează ideea morţii (anunţînd-o mult mai adesea decît o înfăptuieşte) atestă o lume infantilă încă unde omul n-a ajuns la maturitate : în faţa acestei retorici funebre ar trebui să amintim cuvintele lui Kierkegaard : *cu cît omul este mai sus cu atît moartea este mai cumplită.* Moartea tragică nu este cumplită ; cel mai adesea ea este o categorie gramaticală goală. Ea se opune, de altfel, lui *a muri* : nu există, în Racine, decît o singură moarte-durată : cea a Phèdrei. Toate celelalte morţi sînt, în fapt, nişte şantaje, sînt piesele unei agresiuni.

Mai întîi moartea căutată, un fel de jertfă pudică a cărei responsabilitate este lăsată întîmplării, pericolului, divinităţii,împreunînd cel mai adesea avantajele eroismului războinic cu cele ale unui suicid amînat : ani şi ani în şir Antiochus şi Oreste şi-au căutat moartea în lupte şi pe mări ; Atalide îl ameninţă pe Bajazet că se va lăsa ucisă de Roxane ; Xipharès vrea să se arunce în faţa primejdiei pentru că Monime i-a fost refuzată etc. O variantă mai discretă a prezentei morţi căutate este acel sfîrşit misterios prin care o suferinţă de neîndurat riscă să se încununeze datorită unei patologii prea puţin ştiinţifice : este vorba de o moarte intermediară între boală şi sinucidere [41]. În fapt tragedia distinge moartea-ruptură de moartea-adevărată : eroul vrea să moară ca să curme o situaţie şi denumeşte moarte chiar şi numai această voinţă. Iată cum devine tragedia un sistem straniu unde moartea se declină la plural [42].

Dar cea mai frecventă, pentru că cea mai agresivă, moarte tragică este, firesc, suicidul. Suicidul este o ameninţare directă la adresa opresorului întrucît îi înfăţişează viu responsabilitatea sa, este sau un şantaj sau o pedeapsă [43]. Teoria lui ne-o face deschis (şi încă

[40] Dar cînd s-o strîng în braţe şi cald să o sărut
În locul ei găsit-am doar hălci de trup ciuntite. (*Ath.* II, 5) [339]

[41] N-am căutat să aflu de-aş mai putea trăi. (*Bér.* II, 2)

[42] Mă vor face să-ndur atîtea crude morţi
Fără ca pîn' la urmă să mă ducă-n mormînt ? (*Théb.* III, 2)

[43] Sinuciderea are un echivalent retoric : epitropa, figură prin care duşmanul e provocat, ironic, să-ţi facă rău.

puțin naiv) Créon (în *La Thébaïde)* : ca încercare a puterii suicidul este continuat cu folos de infern pentru că în infern pot fi culese fructele suicidului. De acolo poți chinui ca și înainte, de acolo poți urmări o femeie iubită etc. [44] ; infernul permite *valorii* să supraviețuiască persoanei. Acesta este un mare țel tragic : așa încît nici atunci cînd moartea este reală ea nu este imediată : eroul are întotdeauna timp să-și *spună* moartea : contrar eroului kierkegaardian, eroul clasic nu dispare niciodată fără o *ultimă replică* (din contră, moartea reală, cea care survine în afara teatrului nu cere decît un timp neverosimil de scurt). Natura agresivă a suicidului este pusă în evidență cu pregnanță de substitutul pe care i-l dă Junie : devenind vestală, Junie moare pentru Néron, dar numai pentru Néron : ea săvîrșește o moarte perfect selectivă, care nu-l vizează și nu-l frustrează decît pe despot. Pînă la urmă, în tragedie, singura moarte adevărată este moartea dată, este asasinatul. Atunci cînd Hermione provoacă uciderea lui Pyrrhus, Néron pe a lui Britannicus, Amurat (sau Roxane) pe a lui Bajazet, Thésée pe a lui Hippolyte, moartea încetează de a fi abstractă : pe aceasta n-o anunță și n-o cîntă sau n-o invocă cuvintele, ci obiectele reale, sinistre care stau la pîndă încă de la începutul tragediei : otrava lui Néron, lațul negrului Orcan, panglica regală a Monimei, carul lui Hippolyte : întotdeauna moartea tragică nu-l atinge decît pe celălalt : mișcarea ei constitutivă este de a fi *adusă.*

[44] Chiar de-ți va fi cumplit să mă știi în infern
Dacă nici moartea mea mînia nu-ți va potoli —
Femeie crudă, să știi că te voi urmări.
Pe cel ce l-ai urît mereu îl vei vedea ;
Suspinele-ți vor spune mereu durerea mea
Ca să devii mai blîndă sau să te chinuiești,
Și n-ai să poți muri ca să mă ocolești. (*Théb.* ultima scenă.)

Acestor arme esențiale (frustrare, șantaj) li se adaugă o întreagă *artă* a agresiunii verbale, comună atît victimei cît și călăului. Firește *rănirea* raciniană nu este posibilă decît în măsura în care tragedia implică o încredere oarbă în vorbire ; aici cuvîntul deține o putere obiectivă, conform unui statut binecunoscut în societățile așa numite primitive : el este lovitură de bici. Două mișcări în aparență inverse provoacă aici, amîndouă, rănirea : fie că o situație de netolerat este dezvăluită prin cuvînt, acesta tăcînd-o, aici, magic, să existe : este cazul frecventelor intervenții ale confidentului desemnînd printr-un cuvînt *inocent* un rău lăuntric [45], fie că vorbirea este abătută, intenția devenind astfel malignă în mod direct : acest fel de netulburată distanță dintre politețea cuvîntului și dorința de a răni definește toată cruzimea raciniană, care este calmul călăului [46]. Resortul tuturor acestor atacuri este, firește, umilirea : este vorba întotdeauna de-a provoca dezordinea în celălalt, este vorba de a-l *dezalcătui* și, prin urmare, de a restaura imobilitatea relației de forță, de a restabili distanța maximă între puterea despotului și supunerea victimei. Semnalul acestei regăsite imobilități este *triumful ;* cuvîntul nu este chiar așa de departe de sensul său antic : răsplata învingătorului constînd în *contemplarea*

[45] De exemplu Doris spune Ériphilei despre rivala ei :

Pe nobila Iphigénie
De tine-o leagă o sinceră prietenie. (*Iph.* II, 1)

sau, în fața răcelii lui Agamemnon, hotărît s-o sacrifice, Iphigénie spune : Îndrăzniți să fiți tată fără să roșiți ? (II, 2) Evident că în *Phèdre* numele (Hippolyte) este atotputernic în însăși substanța lui. (I, 3).

[46] De exemplu Clytemnestre spune Ériphilei pe care o bănuiește de a-l fi sedus pe Achille :

Doamnă, nu vă cer nicidecum să mă urmați,
Plecarea mea vă lasă-n mîini cu mult mai dragi. (*Iph.* II, 4)

partenerului învins şi constrîns la condiţia de obiect, de lucru dezvăluit vederii căci, în termeni racinieni, vederea este cel mai posesiv dintre organe [47].

Impersonalul. Ceea ce conferă singularitatea relaţiei de autoritate este faptul — care a permis, poate, dezvoltarea mitică a unei „psihologii" raciniene — că această relaţie se desfăşoară nu numai în afara oricărei societăţi, dar chiar şi în afara oricărei socialităţi. Cuplul racinian (cel al călăului şi al victimei) se înfruntă într-un univers trist, despopulat. Probabil că această abstracţie a acreditat legenda pasiunii pure ; lui Napoleon nu-i plăcea Racine pentru că nu vedea în el decît un searbăd scriitor de poveşti de dragoste. Pentru a ne da seama de solitudinea cuplului racinian e destul să ne gîndim la Corneille (ca să reluăm o inepuizabilă paralelă) ; la Corneille cuplul e înconjurat de o lume (în sensul unei realităţi mai largi şi mai difuze decît societatea) vie : ea este obstacol sau răsplată, pe scurt ea este valoare. La Racine relaţia nu are ecou, ea se stabileşte în artificialul unei pure independenţe : ea este *mată ;* pe fiecare nu-l priveşte decît celălalt — adică el. Cecitatea eroului racinian atunci cînd e vorba de un altul este aproape maniacală : totul în lume pare a veni să-l caute pe el personal, totul se deformează pentru a nu mai fi decît o hrană narcisiacă : Phèdre îl crede pe Hippolyte îndrăgostit de întreaga lume *cu excepţia ei,* Aman vede pe toţi oamenii plecîndu-i-se *cu excepţia* lui Mardochée ; Oreste crede că Pyrrhus se va căsători cu Hermione înadins pentru a i-o lua lui, Agrippine se autoconvinge că cei pe care Néron îi pedepseşte sînt *tocmai* cei pe care îi sprijină ea, Ériphile crede că zeii sînt prielnici Iphigéniei numai ca s-o chinuie pe ea.

În raport cu eroul lumea este deci o masă aproape nediferenţiată : grecii, romanii, ienicerii, strămoşii, Roma, Statul, poporul, posteritatea, aceste colectivităţi sînt lipsite de orice realitate politică, ele nu sînt decît obiecte menite să intimideze sau să justifice, episodic şi în funcţie de nevoile cauzei, sau, şi mai exact, ele justifică capitularea în faţa intimidării. Lumea raciniană are într-adevăr o funcţie de judecător : ea *observă* pe erou ameninţîndu-l neîncetat cu cenzura ei, aşa încît eroul trăieşte cu spaima lui *ce se va spune.* Aproape toţi cedează acestei spaime : Titus, Agamemnon, Néron ; singur Pyrrhus, cel mai emancipat dintre eroii racinieni, rezistă. Pentru ei lumea este spaimă, nonvaloare alleasă, ea este o sancţiune difuză care îi înconjoară, îi frustrează, ea este o fantasmă morală de care ţi-e frică, ceea ce însă nu exclude nici măcar folosirea ei (astfel procedează Titus pentru a o îndepărta pe Bérénice), şi, de altfel, neaua-credinţă raciniană îşi are în această duplicitate [48] esenţa. Pe scurt, pentru eroul racinian, lumea este opinie publică, în acelaşi timp spaimă şi alibi [49].

[47] Paloarea frunţii mele doreşti a o vedea
Ca-n ale sale braţe să rîzi de jalea mea *(Andr.* IV, 5) [82]

Iar răzbunarea şi plăcerea vor spori
Cînd, mort şi palid, în faţa ochilor ei îl voi aduce
Să văd cum ea priveşte acest trup fără viaţă
Plătindu-mi astfel pentru plăcerile pe care mi l-a răpit
(Baj. IV, 5)

Vreau să-l văd răvăşit, să mă-ncînt de ruşinea-i (*Baj.* IV, 6)

[48] Se pare că Racine el însuşi (cu excepţia ultimilor săi doi ani) a trăit lumea ca opinie : nu s-a format decît sub privirea Celor Mari şi n-a scris explicit decît pentru ca această privire să se îndrepte către el.

[49] Pentru Corneille lumea — atît de prezentă, valoare atît de înaltă — nu este niciodată opinie publică. E suficient să comparăm tonul Titusului cornelian cu tonul Titusului racinian.

Cea mai înaltă glorie este să-ţi aparţin...
Şi fie cine-o vrea Romei stăpîn sau sclav (*Tite et Bérénice,* III, 5)

Astfel, anonimatul lumii, în distincția ei, realitatea ei atent selectivă (nu este decît un singur *glas)* își găsesc cea mai bună expresie în toate formele gramaticale ale indefinitului, pronumele rînd pe rînd disponibile și amenințătoare *(se, ei, fiecare)* care amintesc fără încetare, prin infinite nuanțe, că eroul racinian este singur într-o lume dușmană pe care e indiferent dacă o numești sau nu : se învăluie, înăbușă fără ca vreodată să se declare, el este semnul gramatical al unei agresivități pe care eroul nu poate sau nu vrea s-o localizeze. Mai mult chiar, adesea eroul își acuză partenerul prin acest *se,* dînd reproșului cauțiunea și securitatea anonimatului. Conjugarea raciniană comportă remarcabile inflexiuni : persoana I-a, *eu,* nu există decît sub o formă umflată pînă la explozie, pînă la sfîșiere (în monolog, de exemplu ; *tu* este persoana agresiunii îndurate și trimise înapoi *(Perfidule !) ; el,* cea a decepției, moment în care putem vorbi despre ființa iubită ca despre un obiect fals distant, înainte de a ne întoarce împotriva lui *(ingratul) ; voi* este persoana decorului, a mărturisirii sau a atacului deghizat (Doamnă) ; impersonalul *se* sau *ei* desemnează, după cum s-a văzut, o agresiune difuză [50]. Una din persoane lipsește conjugării raciniene : anume *noi :* lumea raciniană e neîmpăcat sfîșiată : pronumele mediației îi este necunoscut.

[50] Rugămintea Andromacăi către Hermione (III, 4) concentrează în puține versuri desfășurarea unui subtil joc de pronume:

Incontro fugiți voi, Doamnă ?: ceremonie și spirit.

Văduva lui Hector : Andromaque se obiectivează pentru a da satisfacție Hermionei.

O inimă care se pleacă : face din Pyrrhus un obiect neutru, depărtat, detașat de ea.

Dragostea noastră : apel tactic la complicitatea universală a mamelor.

Vor să ni-l ia : grecii, lumea pe care nu o numește.

Sfîșierea. Trebuie amintit aici că sfîșierea este structura fundamentală a universului tragic. Ea este chiar semnul și privilegiul lui. Așa, de pildă, numai eroul tragic este sfîșiat ; confidenții și însoțitorii nu se zbat niciodată ; ei cumpănesc acțiuni diferite, nu alternative. Sfîșierea raciniană este riguros binară, posibilul nu este niciodată altceva decît contrariul. Această compartimentare elementară reproduce, fără îndoială, o idee creștină [51] ; dar în profanul Racine nu se află nici urmă de maniheism, sfîșierea este o formă pură : ceea ce contează este funcția duală și nu termenii ei. Omul racinian nu se zbate între bine și rău : el se zbate, și asta e tot ; problema sa se situează la nivelul structurii, nu al persoanei [52].

Sub forma sa cea mai explicită sciziunea lovește mai întîi *eul* care se simte perpetuu în luptă cu sine însuși. Dragostea este aici un fel de forță catalizatoare care grăbește cristalizarea celor două părți. Monologul este expresia specifică a sfîșierii. Monologul racinian este cu necesitate articulat în doi membri contrari (*Dar nu... Ei cum...* etc.) ; el este conștiință vorbită a sfîșierii și nu deliberare autentică [53]. Pentru că eroul se simte întotdeauna *acționat* de o forță exterioară lui, de un dincolo foarte depărtat și înspăimîntător, el se simte jucăria acestei forțe care poate sfîșia pînă și timpul persoanei sale, care poate să-l frustreze de pro-

[51] A se vedea, de pildă, cîntarea Sfîntului Pavel tradusă de Racine.

Doamne, ce crud război !
Aflu doi oameni în mine... (*Cîntarea spirituală* nr. 3)

[52] Trebuie să mai amintim că sciziunea este cea dintîi caracteristică a stării nevrotice : eul fiecărui nevrozat este scindat și, prin urmare, raporturile sale cu realitatea sînt limitate (Nunberg, *Principes de psychanalyse,* P.U.F. 1957).

[53] Deliberării sterile a eroului racinian trebuie să-i opunem deliberarea *reală* a bătrînului rege Danaos în *Rugătoarele* lui Eschil. E adevărat că Danaos are de hotărît pacea sau războiul — și că Eschil este un poet reputat arhaic.

pria sa memorie [54] și care este îndestul de puternică ca să-l *răstoarne*, să-l facă, de pildă, să treacă de la dragoste la ură [55]. Trebuie să adăugăm că sfîșierea este starea firească a eroului racinian ; el nu-și regăsește unitatea decît în clipe extatice, paradoxal, exact atunci cînd își *iese din fire* : mînia solidifică admirabil acest eu sfîșiat [56].

Firește, sfîșierea nu lovește numai eul, ci și figura, în sensul mitic în care am definit deja acest termen ; sînt numeroase în teatrul racinian perechile prin care sfîșierea se afirmă la nivelul spectacolului : Étéocle și Polynice, Taxile și Cléfile, Hector și Pyrrhus [57], Burrhus și Narcisse, Titus și Antiochus, Xipharès și Pharnace, Néron și Britannicus, etc. După cum se va vedea imediat, sfîșierea, oricîtă suferință ar aduce ea eroului, permite acestuia să-și rezolve de bine de rău problema esențială, anume fidelitatea : sfîșiată, ființa raciniană este oarecum surghiunită departe de trecutul său personal spre un treout exterior pe care nu l-a înfăptuit. Răul lui este de a fi necredincios sieși și prea credincios celuilalt. S-ar putea spune că el statornicește în sine sciziunea pe care n-a avut curajul să o impună partenerului său : sudată călăului ei, victima se desprinde, în parte, de sine. Iată de ce sfîșierea îi îngăduie și să trăiască : ea este prețul pe care îl plătești pentru a te *menține* : schisma este aici expresia ambiguă a răului și a leacului.

[54] Hermione uită că ea însăși i-a poruncit lui Oreste să-l asasineze pe Pyrrhus.

[55] De exemplu : Ah ! l-am iubit prea mult să nu-l urăsc acum. (*Andr.* II, 1)

[56] Am înțeles stăpîne : mînia asta nouă
Vă-ntoarce-ntregii Grecii dar vă redă iar vouă.
(*Andr.* II, 5) [51]
Mînia mă cuprinde și iar mă recunosc. (*Mithr.* IV, 5)

[57] În ciuda disprețului pe care l-a suscitat această interpretare sînt convins că există o ambivalență între Hector și Pyrrhus în ochii Andromacăi.

Tatăl. Cine este acest altul de care eroul nu poate să se despartă ? Mai întîi — cel mai explicit adică — el este Tatăl. Nu există tragedie în care el să nu fie, real sau virtual, prezent [58]. Ceea ce-l constituie nu e neapărat nici sîngele, nici sexul [59] și nici măcar puterea ; ființa lui e anterioritatea : ceea ce vine după el vine din el, ineluctabil angajat într-o problematică a fidelității. Tatăl este trecutul. Și pentru că definiția sa e mult în urma atributelor sale (sînge, autoritate, vîrstă, sex) de aceea el este într-adevăr și întotdeauna un Tată total ; mai presus de natură el este un fapt primordial, ireversibil : ceea ce-a fost *este*, iată statutul timpului racinian [60] ; pentru Racine această identitate constituie în mod firesc însăși nenorocirea lumii hărăzită să nu poată șterge, să nu poată ispăși. În acest sens Tatăl este nemuritor : imortalitatea sa este redată mai degrabă prin reîntoarcere decît prin supraviețuire : Mithridate, Thésée, Amurat (sub înfățișarea negrului Orcan) se reîntorc din moarte, amintesc fiului (sau fratelui mai mic, este același lucru) că Tatăl nu poate fi niciodată ucis. A spune că Tatăl este nemuritor înseamnă a spune că Anteriorul este imobil : cînd Tatăl lipsește (provizoriu), totul se destramă ; cînd el

[58] Tații teatrului racinian : *La Thébaïde* : Oedip (Sîngele). *Alexandre* : Alexandre (Tată-zeu). *Andromaque* : Grecii, Legea (Hermione, Ménélas). *Britannicus* : Agrippine. *Bérénice* : Roma (Vespasien). *Bajazet* : Amurat, fratele mai vîrstnic (delegat Roxanei). *Mithridate* : Mithridate. *Iphigénie* : Grecii, zeii (Agamemnon). *Phèdre* : Thésée. *Esther* : Mardochée. *Athalie* : Joad (Dumnezeu).

[59] Fără a mai vorbi de Agrippine, Mithridate și Mardochée sînt net tată și mamă la un loc :

Dar eu, crescut încă de mic la sînul său... (*Mithr.* IV, 2)
Dar el văzînd în mine a fratelui său fată
Mi-a ținut loc, Elise, de mamă și de tată. (*Esth.* I, 1)

[60] Cu privire la timpul racinian cf. G. Poulet, *Études sur le temps humain*.

se reîntoarce totul se alienează : absența Tatălui instituie dezordinea ; reîntoarcerea Tatălui instituie vina.

Sîngele care ocupă un loc cu totul special în metafizica raciniană este un substitut extins al Tatălui. Și într-un caz și în celălalt nu este vorba de o realitate biologică, ci, în esență, de o formă : Sîngele este o anterioritate mai difuză, și, prin urmare, mai cumplită, decît Tatăl : el este o ființă transtemporală care *ține* aidoma unui copac : ține deci dintr-o bucată și stăpînește, ia, înghite. Ad litteram Sîngele este, așadar, o Lege, ceea ce vrea să însemne o legătură și o legalitate. Singura mișcare îngăduită fiului este să se rupă, nu să se desprindă. Regăsim aici impasul constitutiv al relației de autoritate, catastrofala alternativă a teatrului racinian : ori fiul își ucide Tatăl, ori Tatăl își distruge fiul : în Racine infanticidele sînt la fel de numeroase ca și paricidele [61].

Această luptă neîmpăcată dintre Tată și fiu este cea dintre Dumnezeu și creatură. Dumnezeu sau zeii ? Se știe că în teatrul racinian coexistă cele două mitologii, cea antică și cea iudaică. Dar în realitate Racine nu păstrează din zeii păgîni decît natura lor agresivă

[61] În secolul al XVII-lea cuvîntul paricid se referă la toate atentatele îndreptate împotriva autorității (Tatăl, Suveranul, Statul, Zeii). Cît privește infanticidele sînt aproape cîte unul în fiecare piesă.

Oedip hărăzindu-și fiii unei uri ucigătoare.
Hermione (Grecii, Trecutul) punînd la cale uciderea lui Pyrrhus.
Agrippine înăbușindu-l pe Néron.
Vespasien (Roma) frustrîndu-l pe Titus.
Mithridate și fiii săi.
Agamemnon și Iphigénie.
Thésée și Hippolyte.
Athalie și Joas.

La aceasta se mai adaugă două blesteme de la mamă la fiu : Agrippine și Néron (V, 7), Athalie și Joas (V, 6).

și absolvitoare : prin blestemul pe care-l leagă de Sînge, zeii nu fac decît să asigure că nimic din trecut nu poate fi ispășit ; pluralitatea lor îndeplinește o funcție unică, care este exact aceea a Dumnezeului iudeu, răzbunare și plată, dar o plată întotdeauna mai mare decît greșeala [62], astfel încît e vorba și de un Dumnezeu, ca să spunem așa, anterior legii restrictive a talionului. Singurul, adevăratul Dumnezeu racinian, nu este nici grec, nici creștin, el este Dumnezeul Vechiului Testament în forma sa textuală și aproape epică : este Iehova. Toate conflictele raciniene sînt construite după un model unic, cel al cuplului alcătuit de Iehova și de poporul său : aici, ca și acolo, raportul este constituit de o ostilitate *reciprocă* : ființa atotputernică se leagă *personal* de supusul ei, îl oblăduiește și îl pedepsește după plac, îl hrănește cu lovituri repetate de pe poziția lui de termen ales al unui cuplu indisolubil (alegerea divină și alegerea tragică sînt amîndouă cumplite ; la rîndul său supusul încearcă față de stăpînul său sentimentul subit al coeziunii și al spaimei, al înșelăciunii de asemenea : pe scurt fiul și Tatăl, sclavul și stăpînul, victima și despotul, iubitul și iubita, creatura și divinitatea sînt legate printr-un dialog fără ieșire și nemijlocit. Este vorba, în toate cazurile, de un raport *imediat* pentru care scăparea, transcendența, iertarea, chiar și victoria sînt imposibile. Limbajul cu care eroul racinian se adresează Cerului este, într-adevăr, întotdeauna, un limbaj al luptei și anume al luptei personale. El este : ori ironia *(Iată dreptatea acestor mari zei !)* ori șicana *(Un oracol spune oare tot ce pare să spună ?)* ori blasfemia *(Dumnezeu al iudeilor, ai învins !)*. Dumnezeul racinian există direct proporțional cu nocivitatea sa ; mîncător de oameni, ca

[62] Ura îi e mai mare, mereu, decît iubirea. (*Mith.* I, 5).

cea mai arhaică dintre divinități [63], atributele sale curente sînt nedreptatea, frustrarea [64], contradicția [65]. Dar Ființa lui este răutatea.

Revirimentul. Trebuie amintit aici că resortul tragediei-spectacol este același cu cel al oricărei metafizici providențiale și anume revirimentul. *Schimbarea tuturor lucrurilor în opusul lor* este în același timp formula puterii divine și rețeta însăși a tragediei [66]. Revirimentul este, în mod efectiv, modalitatea fundamentală a întregului teatru racinian fie la nivelul situațiilor mărunte, fie la nivelul unei întregi piese (Esther, de exemplu). Se regăsește aici obsesia unui univers bidimensional : lumea este alcătuită din pure contrarii prin nimic mijlocite. Dumnezeu prăbușește sau înalță, iată monotona mișcare a creației. Exemplele acestei răsturnări sînt nenumărate. S-ar spune că Racine își

[63] Sîngele unui singur erou e prețuit de zei
Mai mult decît cel a o mie de mișei. (*Théb.* III. 3)
Da, moartea am cerșit-o la neamuri ce trăiesc
Astîmpărîndu-și zeii cu sînge omenesc.
(*Andr.* II. 2) [46]

[64] (Cerul) Dar, vai, atunci cînd pare că mă va salva,
atunci de-abia se pregătește a mă ucide.
(*Théb.* III, 2)

[65] Iată suprema dreptate a marilor Zei !
Deși cei ce ne-mping la crimă sînt chiar ei,
După ce-o săvîrșim ei nu ne dau iertare.
(*Théb.* III, 2)

[66] Teoria revirimentului tragic începe cu Aristotel. Recent un istoric a încercat să-i desprindă semnificația sociologică : sensul revirimentului (*schimbarea tuturor lucrurilor în opusul lor*, după cum spune Platon) ar fi expresia unei societăți ale cărei valori sînt dezorganizate și răsturnate de trecerea brutală de la feudalitate la mercantilism, adică de brusca impunere a banilor (Grecia secolului al V-lea, Anglia elisabetană). Această explicație nu poate interesa ca atare tragedia franceză, ca ar trebui să se supună mai întîi unei explicații ideologice așa cum a făcut-o L. Goldmann. (Cf. G. Thomson, *Marxism and Poetry.)*

construiește tot teatrul pe această formă care este, etimologic vorbind, peripeția, și n-o învestește decît după aceea cu așa-numita „psihologie". Este vorba, firește, de o temă foarte veche, aceea a prizonierei încoronate sau a despotului răsturnat ; dar, la Racine, această temă nu este o „istorie", n-are consistență epică ; ea este într-adevăr o formă, o imagine obsesională care se adaptează unor conținuturi variate. Revirimentul afectează o totalitate : eroul are impresia că *totul* este înghițit de această mișcare de cumpănire : întreaga lume se clatină, în talerul Destinului nu se bate monedă tocmai pentru că Destinul mînuiește o situație deja constituită, căreia i s-a conferit un sens, o figură (o înfățișare) [67] : revirimentul se năpustește asupra unui univers deja creat de inteligență. Sensul revirimentului este întotdeauna depresiv (exceptînd tragediile sfinte) : prin el lucrurile înalte sînt coborîte, imaginea lui este prăbușirea [68] (Racine are, probabil, o imaginație *descensională*, pe care cea de-a treia *Cîntare spirituală* ne îngăduie s-o bănuim [69] : asta ne amintește analiza *tenebroso*-ului racinian). Ca act pur, revirimentul n-are durată, el este un punct, o sclipire (în limbaj clasic el este denumit *lovitură*), aproape că

[67] Această *solidificare* a situației trăite se exprimă prin formule ca : *Împotriva mea se unesc toate ; toate și-au schimbat înfățișarea* etc.

[68] Teoria prăbușirii ne este oferită de soția lui Aman, Zarès :
Vrei și mai sus s-ajungi ? Mă cutremur văzînd
Prăpăstiile care mi se cască la picioare ;
Și-acuma prăbușirea va fi îngrozitoare (*Esth.* III, 1)

[69] (Cei doi oameni, care sînt în *eu*)
Unul spirit și-ntru totul ceresc,
Vrea ca legat de-nalt neîncetat,
Și de-eterne bucurii însetat,
Tot restul pulbere să-l socotesc
Iar celălalt prea greu și pămîntesc
Cu fruntea-n jos mă ține aplecat.
(*Cîntare spirituală*, 3)

s-ar putea spune o simultaneitate [70] : eroul lovit cuprinde într-o percepție sfîșietoare vechea stare de care este deposedat și noua stare care îi este hărăzită. În fapt, o dată mai mult, ca și în sfîșiere, conștiința vitală nu este altceva decît conștiința revirimentului : a fi înseamnă nu numai a fi sfîșiat, ci și a fi răsturnat.

Or, specificitatea revirimentului tragic o constituie faptul că el este ca măsurat și exact. Desenul său fundamental este simetria ! Destinul conduce orice lucru spre contrariul său ca printr-o oglindă : inversată, lumea există mai departe, numai sensul elementelor a fost permutat. Conștiința acestei simetrii îngrozește eroul lovit ; ceea ce el numește *culmea* unei schimbări este tocmai inteligența prin care soarta îl azvîrlă *exact* la antipod ; el vede cu spaimă că universul este supus unei puteri *exacte* : tragedia este pentru el arta acestui *exact* (este latinescul *ipse*, esența lucrului) [71]. În fond, lumea este condusă de o forță a răului care știe

[70] Calitatea *atemporalității* revirimentului este, firește, accentuată de regula unității de timp (ceea ce dovedește, o dată mai mult, în ce măsură aceste reguli nu sînt simple convenții, ci expresie vie a unei ideologii complete) :

Mă văd în cursul unei aceleiași zile... (*Brit.* II, 3)

[71] Conjuncția acestui *exact* tragic este *atunci cînd* : și *atunci cînd...* (enunțarea *culmii*) *atunci* (enunțarea căderii). Este latinescul *cum... tum...*, complex în același timp adversativ și temporal (simultan). Exemplele sînt nenumărate sub alte forme gramaticale :

Cum, n-am trecut atîtea ținuturi, mări, ca vîntul
Decît să viu aicea să-i pregătesc mormîntul ?
(*Andr.* V, 1) [86]

De asemenea, pe planul situațiilor, exemplele sînt foarte numeroase ; enumăr la întîmplare : Britannicus se spovedește *exact* lui Narcisse ; Eriphile trebuie să moară *exact* atunci cînd își află obîrșia ; *exact* atunci cînd Agamemnon își condamnă fiica ea se bucură de bunătatea lui ; Aman cade *exact* atunci cînd se crede în culmea onorurilor ; Atalide, vrînd să-și salveze iubitul, *exact* prin asta-l pierde etc.

căuta în fericire miezul ei negativ. Structura lumii tragice este *desemnată*, așa încît lumea este fără încetare recufundată în imobilitate : simetria este însăși plastica nemijlocirii, a eșecului, a morții, a sterilității [72].

Răutatea este întotdeauna *precisă*, astfel încît se poate spune că tragedia raciniană este o artă a răutății : prin faptul că mînuiește simetria, Dumnezeu instituie un spectacol [73], răutatea sa este estetică, el oferă omului un spectacol frumos, anume acela al propriei lui deprimări. Acest joc reversiv își are, de altfel, retorica sa : antiteza, și înfățișarea sa versificată : bătaia [74] (nu încape îndoială că alexandrinul servește admirabil organizarea dimorfă a lumii raciniene) [75]. În calitatea sa de regizor al spectacolului tragic, Dumnezeu se numește Destin. Înțelegem acum ce este Destinul racinian ; el nu e întru totul Dumnezeu, el este

[72] Fără să vreau a forța comparația dintre ordinea estetică sau metafizică și ordinea biologică mai trebuie totuși să amintesc că *ceea ce este* este întotdeauna prin disimetrie ?

„Anumite elemente de simetrie pot coexista cu anumite fenomene, dar ele nu sînt necesare. Ceea ce este necesar este ca anumite elemente de simetrie să nu existe. Disimetria creează fenomenul." (Pierre Curie.)

[73] (Zeii) Bucuria lor e ca-mpingîndu-ne la crimă,
Să facă din noi măreți nenorociți ? (*Théb.* III, 2)

Și în prefață la *Esther* :

...aș fi putut să-mi construiesc acțiunea numai din scene pe care Dumnezeu el însuși, ca să spunem așa, le-a pregătit.

[74] Claudel despre Racine :

Frapper, c'est cela. Comme on dit : Frapper la champagne, frapper une monnaie, une pensée bien frappée... quelque chose que j'appellerai la détonation de l'évidence. (Cahiers Renaud-Barault VIII.)

[75] Antiteza e veche de cînd e lumea, alexandrinul comun unei întregi civilizații. Fără îndoială : formele sînt întotdeauna finite ca număr. Ceea ce nu le împiedică de a avea sensuri particulare. Critica nu se poate priva de a interoga o formă sub pretextul că ea are caracter universal. Regret că nu avem încă o «filosofie» a alexandrinului, o sociologie a metaforei sau o fenomenologie a figurilor retorice.

un dincoace de Dumnezeu, o modalitate de a-i trece sub tăcere răutatea. Destinul îngăduie eroului tragic să se orbească parțial cu privire la izvorul nenorocirii sale, să distingă înțelesul inițial al acestei nenorociri, conținutul plastic al acesteia evitînd să stabilească răspunderea lui : un act rupt pudic de cauza sa. Acest fel de paradoxală abstracție poate fi foarte bine înțeles dacă ne gîndim că eroul știe disocia realitatea Destinului de esența sa : el prevede această realitate, ignoră această esență ; sau, și mai bine spus, el prevede însăși imprevizibilitatea Destinului, îl trăiește într-adevăr, ca pe o formă, un *mana*, domeniul revirimentului [76], el se confundă spontan cu această formă, se simte el însuși o formă pură și continuă [77], iar acest formalism îi îngăduie să-l facă, pudic, pe Dumnezeu să absenteze, fără ca totuși să-l părăsească.

Greșeala. Așadar, în esență, tragedia este procesul Dumnezeirii, dar un proces infinit, un proces suspendat și răsturnat. Tot Racine se întemeiază pe acest moment paradoxal în care copilul descoperă că tatăl său e rău și vrea totuși să rămînă copilul lui. Această contradicție nu are decît o singură ieșire (care este însăși tragedia): fiul trebuie să ia asupra sa greșeala tatălui, culpabilitatea creaturii absolvind, astfel, divinitatea. Tatăl asuprește pe nedrept : va fi destul să meriți retroactiv loviturile sale pentru ca acestea să devină drepte. Or Sîngele tocmai este vehicolul acestei retroactivități. Se

[76] *Destin* este denumirea unei forțe care își exercită puterea în prezent sau în viitor. Pentru trecut există un alt cuvînt, pentru că *mana* a primit deja un conținut : este *soarta*.

[77] A se vedea corelația semnificativă :

Mă las tîrît ca orbul de *soarta* ce mă poartă. (*Andr.* I, 1) [30]

în loc de :

Mă las tîrît ca orbul de *patima* ce mă poartă.

poate spune că orice erou tragic se naște inocent : el se face vinovat pentru a-și salva Dumnezeul [78]. Teologia raciniană este o mîntuire inversă : omul e cel care-l răscumpără pe Dumnezeu. Reiese acum cu claritate funcția Sîngelui (sau a Destinului) : el dă omului dreptul de a fi vinovat. Culpabilitatea eroului este o necesitate funcțională : dacă omul este pur atunci Dumnezeu este cel impur și lumea se destramă. E deci nevoie ca omul să *țină* la greșeala lui ca la cel mai prețios bun al său : și există vreun mijloc mai sigur de a fi vinovat decît acela de a se face răspunzător de ceea ce este în afară de sine, înainte de sine ? Dumnezeu, Sîngele, Tatăl, Legea, într-un cuvînt, Anterioritatea devin prin esență acuzatoare. Această formă de culpabilitate absolută nu poate să nu amintească ceea ce în politica totalitară se numește vinovăția obiectivă : lumea este un tribunal : dacă acuzatul este nevinovat atunci cel vinovat este judecătorul ; așadar, acuzatul își ia asupră-și vina judecătorului [79].

Apare acum natura exactă a raportului de autoritate. A nu este numai puternic, iar B numai slab. A este vinovat, B este nevinovat. Dar cum este *intolerabil* ca puterea să fie nedreaptă, B ia asupra sa vina lui A : raportul de oprimare se schimbă într-un raport de pedepsire fără ca prin aceasta să înceteze vreodată între cei doi parteneri un adevărat joc al schimburilor

[78] De nevinovăția-mi încep să obosesc.
Nu știu care putere nedreaptă-n lume face
Să plîngă inocența și lasă crima-n pace.
Oriunde-mi plimb privirea prin anii mei prea grei
Văd numai suferințe ce osîndesc pe zei.
Să merităm mînia și ura ne-ndurată (*Andr.* III, 1) [59

[79] Feudalitatea vechii Chine : „Nu-i îngădui unui străin de a te domina decît cu condiția de a comite o greșeală ; legătura de înfeudare rezultă din greșeala care «trebuie» comisă și din iertarea pe care această greșeală *are ca țel* de a o obține" (Granet, *Année sociologique*, 1952, p. 22).

de blesteme, de simulări, de rupturi, de împăcări. Căci mărturisirea lui B nu este o jertfă generoasă : ea este spaima de a ridica ochii spre Tatăl vinovat [80]. Această mecanică a culpabilității hrănește toate conflictele raciniene, fără a excepta pe cele de dragoste : nu există în Racine decît un singur raport, și anume acela al Dumnezeului și creaturii.

„Dogmatismul" eroului racinian. Această cumplită alianță este fidelitatea. Tatăl suscită eroului senzația îngrozitoare a prinderii în capcană : el, eroul, este închis în propria sa anterioritate ca într-o masă posesivă care-l înăbușă. Această masă este constituită dintr-o acumulare informă de legături [81] : soț, părinți, țară, copii chiar, toate ipostazele legalității sînt ipostaze ale morții. Fidelitatea raciniană este funebră, nefericită. Așa o resimte, de pildă, Titus : atît timp cît tatăl său trăia el era liber, o dată cu moartea tatălui său iată-l încătușat. Așadar, în esență, măsura eroului racinian e dată de puterea sa de a se rupe : în mod necesar, infidelitatea e cea care-l emancipează. Figurile cele mai regresive sînt cele care rămîn sudate Tatălui, învăluite în substanța lui (Hermione, Xipharès, Iphigénie, Esther, Joad) : Trecutul este un *drept* pe care aceasta îl reprezintă cu trufie, cu agresivitate adică, chiar atunci cînd agresivitatea în cauză este îmblînzită (la Xipharès și Iphigénie). Alte figuri, deși rămase necondiționat supuse Tatălui, își trăiesc fidelitatea ca pe o orînduire funebră și o îndură cu un plîns înăbușit (Andromaque, Oreste, Antigone, Junie, Antiochus, Monime). În fine, alții — și aceștia sînt adevărații eroi racinieni — au liber și deplin acces la problema infidelității (Hémon, Taxile, Néron, Titus, Pharnace, Achille, Phèdre, Athalie și, cel mai emancipat dintre toți, Pyrrhus) : ei știu că vor să se rupă, dar nu găsesc mijlocul ; ei știu că nu pot trece de la copilărie la maturitate decît printr-o nouă naștere [82] care, în general, este crima, paricidul, matricidul sau zeicidul ; ei se definesc prin *refuzul de a moșteni* ; de aceea am putea să le aplicăm un cuvînt al lui Husserl și să-i numim *dogmatici* ; în vocabular racinian ei sînt *nerăbdători*. Efortul lor de desprindere este combătut de inepuizabila forță a Trecutului ; această forță este o adevărată Erinie [83], care vine să împiedice instituirea unei noi Legi, după care, în fine, totul ar fi posibil [84].

Iată dilema. Cum să ieși din ea ? Și, mai întîi, *cînd* ? Fidelitatea este o stare de panică, ea se trăiește ca o întemnițare a cărei străpungere este o cumplită cutremurare. Această cutremurare se produce totuși : este intolerabilul (acel *e prea mult* racinian sau iarăși *culmea*, sau *la capătul omenescului posibil*). Suportarea legăturii este o adevărată apnee [85], și tocmai prin aceasta incită la acțiune ; hărțuit, eroul racinian *vrea* să se azvîrle în afară. Dar chiar și această mișcare este suspendată de tragedie : omul racinian este *surprins*

[80] Printr-o analogie cu celebrul complex al lui Oedip am putea numi această mișcare complexul lui Noe : printre fii unul rîde de goliciunea Tatălui, ceilalți își întorc privirile și o acoperă.

[81] Cenușă scumpă, Hector ! Troieni ! Și tu, o, tată !
O ! Fiu a cărui viață de mamă-i greu păstrată
(*Andr.* III, 8) [71]

[82] Burrhus este cel care încearcă să facă să se nască în Néron din fiu un împărat. Vorbind despre alți sfătuitori :
L-ar fi-mbrătrînit într-o lungă copilărie. (*Brit.* I, 2)

[83] Sub aspectul ei agresiv, răzbunător, erinic, fidelitatea ar fi o noțiune cu caracter pronunțat iudaic : „Dar din sînul poporului iudeu s-au ridicat întotdeauna oameni care reînviau tradiția slăbită și reînnoiau admonestările și somațiile lui Moise pînă cînd credințele pierdute erau regăsite" (Freud, *Moïse et le monothéisme*).

[84] „Mînat doar de-o privire pot tot să îndrăznesc", spune Pyrrhus Andromacăi. Adică : dacă m-ajutați să rup cu Erinia Hermione, ajung la noua Lege.

[85] Contrariul lui a suferi este a respira : „a avea un oarecare răgaz după o încercare grea".

în desprinderea sa ; el este omul lui *ce-i de făcut* ? nu al lui *a face* ; el cheamă, invocă o acțiune, n-o îndeplinește ; el propune alternative, dar nu le rezolvă ; el trăiește împins către act, dar nu se proiectează în act ; el cunoaște dileme, nu probleme ; el este mai degrabă un reflectat decît un proiect (cu excepția, iarăși, a lui Pyrrhus) ; pentru el a face nu înseamnă decît a schimba. Acest caracter suspendat al alternativei se exprimă prin nenumărate replici raciniene ; articulația lor obișnuită este : *Ah, mai degrabă...* ceea ce înseamnă : totul, fie chiar și moartea, mai degrabă decît să mai continue așa.

Mișcarea de eliberare a omului racinian este pur intranzitivă și aici se află germenele eșecului : acțiunea n-are unde se exercita pentru că, de la început, lumea este depărtată. Absoluta sfîșiere a universului, izvorîtă din închiderea în sine a cuplului, exclude orice mijlocire ; lumea raciniană este o lume cu doi termeni, statutul său este paradoxal, nu dialectic : cel de-al treilea termen lipsește. Nimic nu consemnează mai bine această intranzitivitate decît expresia verbală a sentimentului iubirii : dragostea este o stare gramaticală fără complement direct : *iubesc, iubeam, iubiți, trebuie ca-n sfîrșit să iubesc,* s-ar părea că la Racine verbul *a iubi* este prin natura lui intranzitiv ; nu ne este dată decît o forță indiferentă față de obiectul ei și, ca să spunem lucrurilor pe nume, o esență chiar a actului, ca și cum actul s-ar consuma în afara oricăror termeni [86]. De la început chiar, dragostea este desprinsă de țelul ei, este *deceptionată.* Privată de realitate, ea nu mai poate decît să se repete, nu să se dezvolte. Iată de ce eșecul eroului racinian provine, pînă la urmă, dintr-o neputință de a concepe timpul altfel decît ca o repetare : alternativa tinde întotdeauna spre repetiție, iar repetiția spre eșec. Durata raciniană nu permite niciodată maturația, ea este circulară, ea adaugă și scade fără să transforme niciodată nimic (*Bérénice* este cel mai pur exemplu al acestei rotații din care nu rezultă, după cum a spus-o atît de bine Racine, *nimic*). Sub puterea acestui timp imobil actul tinde spre rit. Astfel, într-un anume sens, nimic nu este mai iluzoriu decît noțiunea de criză tragică : aceasta nu dezleagă nimic — taie [87]. Acest timp-repetiție este, firește, cel ce definește vendeta, geneza infinită și imobilă parcă a crimelor. De la *Les Frères ennemis* la *Athalie* eșecul tuturor eroilor racinieni constă în faptul că sînt inexorabil respinși în acest timp circular [88].

[86] Exemplu :

Iubeam, Stăpîne, iubeam : voiam să fiu iubită
(*Bér.* V, ultima scenă)

Un alt verb esențializat este *a se teme* :

De ce te temi ? Răspunde-mi !
— Eu însumi nu pot să știu ;
Mă tem
(*Brit.* V, 1) [234]

Încercări de rezolvare. Timpul reiterativ este într-o asemenea măsură timpul Dumnezeirii, încît el reprezintă, pentru Racine, timpul însuși al Naturii ; așa încît ru-

[87] Din contra, tragedia eschiliană, de exemplu, nu taie nimic, ci dezleagă (*Orestia* instituie tribunalul uman) : *Legăturile se desfac, există un leac (Eschil, Agamemnon).*

[88] Blestemul Agrippinei pentru Néron :

Și furia-ți va crește, dospindu-se în ea
Mereu pătat de sînge vei duce viața ta (*Brit.* V, 6) [242]

Blestemul Athaliei pentru Joas :

Bunica-n ceasul morții aceasta îi urează
Ba-ntreaga împlinire curînd o să se vază :
Rebel ca și bunicul și tatăl lui, urmașul
Lui David, prin păcate le va urma făgașul ;
Și legea ta și templul le va spurca la fel,
Plătind pentru — Athalia, Ahab și Isabel.
(*Ath.* V, 6) [398]

perea de acest timp înseamnă o rupere de Natură, înseamnă tendința spre un anti-Phisis : renegare, de pildă, într-un fel sau altul, a familiei, a filialității naturale. Cîțiva eroi racinieni încearcă această mișcare eliberatoare. Nu poate fi vorba decît de a-i accepta conflictului un al treilea termen. Pentru Bajazet, de exemplu, acesta este timpul : el este singurul erou tragic care adoptă o comportare dilatorie, care *așteaptă*, primejduind prin aceasta tragedia în esența ei [89] ; și Athalide e cea care-l redă tragediei, morții, refuzînd dragostei lui orice mijlocire : în ciuda blîndeții sale ea este Erinie, ea îl *recuperează* pe Bajazet. Pentru Néron, așa cum îl vede Burrhus, acest al treilea termen este lumea, misiunea reală a împăratului (acest Néron este progresist) ; pentru Néron văzut de Narcisse, el este crima ridicată la rangul de sistem, este despotismul „gîndit" (această ultimă reprezentare fiind regresivă în raport cu primul). Pentru Agamemnon, el este falsa Iphigénie, viclean născocită de Preot. Pentru Pyrrhus, este Astyanax, viața reală a copilului, făurirea unui viitor deschis, nou, opus legii vendetale repnezentată de Erinia Hermione. În această lume de o crudă alternativitate, speranța năzuiește spre o ordine ternară în care cuplul călău-victimă, Tată-fiu, va fi, în fine, depășit. Poate că acesta este sensul optativ al tuturor triourilor de îndrăgostiți care apar în tragedie, mai puțin ca elemente clasice ale triunghiului adulterin decît ca imagine utopică a unei ieșiri din sterilitatea cuplului inițial [90].

[89] Versuri anti-tragice :

Poate cu timpul voi îndrăzni mai mult
Să nu grăbim nimic... (*Baj.* II, 1)

[90] Hermione spune despre Andromaque și despre Pyrrhus :

L-am mai vedea și-acuma atent cu amîndouă (*Andr.* V, 3)

Oreste căzut pradă nebuniei :

Vreau să unesc trei inimi ce nu s-au potrivit
(*Andr.* ultima scenă)

Dar marea soluție, cea născocită de Racine (și de astă dată nu de vreunul din eroii lui) este reaua-credință : eroul își găsește liniștea ocolind conflictul fără să-l rezolve, surghiunindu-se complet în umbra Tatălui, asimilînd Tatăl Binelui absolut : aceasta este soluția conformistă. Această rea-credință pîndește în toate tragediile raciniene, atinge ici și colo cîte o figură, o înzestrează cu un limbaj moral ; ea domnește explicit în cele patru tragedii „fericite" ale lui Racine : *Alexandre, Mithridate, Iphigénie, Esther.* Aici tragedia s-a concentrat, oarecum, ca un abces, într-un personaj întunecat, în aparență marginal, și care servește restului grupului drept victimă ispășitoare (Taxile, Pharnace, Ériphile, Aman). Personajul tragic este de-a dreptul expulzat ca indezirabil : o dată el plecat, ceilalți pot să respire, să trăiască, să părăsească tragedia, nu mai este nimeni acolo care să-i privească : ei pot minți în comun, ei se pot închina Tatălui ca unei Dreptăți naturale, se pot bucura de triumful conștiinței lor împăcate. În fapt, această ocolire a tragediei nu se poate face decît cu prețul unei ultime puneri la cale : Tatăl trebuie dedublat, trebuie să se obțină din el o figură transcendentă, generoasă, desprinsă întrucîtva de Tatăl vindicativ prin distanța unei înalte funcții morale sau sociale. De aceea, în toate aceste tragedii, există în același timp un Tată și un Rege distincți unul de celălalt : Alexandre poate fi generos pentru că legea vendetală este hărăzită lui Porus ; Mithridate este dublu : ca Tată, el se întoarce din moarte, tul-

Junie către Néron și Britannicus :

Îngăduiți-mi inimile să vi le leg (*Brit.* III, 8)

Titus către Antiochus :

Avem același suflet și inimă în noi (*Bér.* III, 1)

Aici ca și în alte locuri găsim urmele unui curios dostoievskism racinian.

bură, pedepsește ; ca Rege, el moare, iartă ; Agamemnon vrea să-și trimeată fiica la moarte, grecii, Biserica (Calchas), Statul (Ulysse) o salvează ; Mardochée impune apăsarea Legii, el o *stăpînește* pe Esther, Assuérus o înalță și o cinstește. Poate că ne este îngăduit să regăsim în această ingenioasă divizare însuși actul prin care Racine s-a împărțit toată viața între Regele său (Ludovic al XIV-lea) și Tatăl său (Port-Royal). Port-Royal constituie adîncul oricărei tragedii raciniene, conturînd figurile fundamentale ale fidelității și ale eșecului. Dar toate *soluțiile* impasului tragic sînt inspirate de Ludovic al XIV-lea, de complezența față de Regele-Tată : întotdeauna tragedia putrezește prin Rege și de altfel tocmai aceste tragedii „rectificate" au obținut cele mai calde cuvinte ale lui Ludovic al XIV-lea.

Confidentul. Între eșec și rea-credință mai este posibilă totuși o soluție, cea dialectică. Tragedia n-o ignoră, dar ea n-a putut s-o admită decît banalizîndu-i figura funcțională : anume confidentul. În vremea lui Racine moda acestui rol era pe sfîrșite, ceea ce, poate, îi mărește semnificația. Confidentul racinian (conform originii sale) este legat de erou printr-un fel de legătură feudală, de *devoțiune* ; această legătură îl desemnează ca adevărat dublu împuternicit, probabil, să ia asupră-și toată trivialitatea conflictului și a soluției, pe scurt, de a fixa partea non-tragică a tragediei într-o zonă laterală unde limbajul se discreditează devenind un limbaj al *slugii* [91]. După cum se știe, dogmatismului eroului i se opune mereu empirismul confidentului.

[91] Phèdre îi dă în grijă Oenonei de a-i lua de pe umeri *sarcinile* actului, astfel încît ea să nu păstreze decît, nobil și copilăresc, rezultatul tragic :

Ca-n fine să-l înduplec poți orișice să-ncerci.
(*Phèd.* III, 1)

Trebuie să amintim aici cele deja spuse cu privire la claustrarea tragică : pentru confident, lumea există ; ieșind din scenă el poate intra în real de unde se poate reîntoarce : lipsa lui de importanță îi face posibilă ubicvitatea. Cea dintîi urmare a acestui *drept de ieșire* este că, pentru el, universul încetează de a mai fi absolut antinomic [92] : esențial instituită prin construcția alternativă a lumii, alienarea dispare de îndată ce lumea devine multiplă. Eroul trăiește în universul formelor, al alternanțelor, al semnelor ; confidentul în acela al conținuturilor, al cauzalităților, al accidentelor. El este, fără îndoială, vocea rațiunii (a unei rațiuni deosebit de neghioabe dar care este totuși, cîtuși de puțin, Rațiunea) opusă vocii „pasiunii" ; dar aceasta vrea să însemne, mai ales, că el spune posibilul împotriva imposibilului ; eșecul constituie eroul, îi este transcendent ; în ochii confidentului eșecul *atinge* eroul, îi este contingent. De unde caracterul dialectic al soluțiilor pe care el, confidentul, le propune (fără succes) și care, întotdeauna, constau într-o mijlocire a alternativei.

În ceea ce privește eroul, medicamentația sa este incitativă : ea constă în deschiderea mai întîi a secretului, definirea în erou a punctului exact al dilemei sale ; ea vrea să producă o clarificare. Tehnica pare grosolană, dar este verificată : este vorba de provocarea eroului prin naiva reprezentare a unei ipoteze contrare elanului său, pe scurt „a face o gafă" [93] (în general eroul „recunoaște" lovitura, dar o acoperă de în-

[92] „Numai în existența socială antinomiile ca subiectivism și obiectivism, spiritualism și materialism, activitate și pasivitate își pierd caracterul lor antinomic" (Marx, *Manuscris economico-filosofic*).

[93] De exemplu, Theramène îi spune lui Hippolyte că tocmai de nașterea dragostei lui pentru Aricie este vorba :

Cum ! Ai ajuns stăpîne și tu să-i fii vrăjmaș ?
(*Phèd.* I, 1) [251]

dată sub un val de cuvinte justificative). Cît privește comportările în fața conflictului pe care el le recomandă, ele sînt, toate, dialectice, subordonează, adică, țelul mijloacelor. Iată care sînt cele mai obișnuite dintre aceste comportări : *fuga* (care este expresia non-tragică a morții tragice) ; *așteptarea* (ceea ce se reduce la a opune timpului-repetiție timpul-maturație al realității) [94] ; *trăirea (trăiți*, acest îndemn al tuturor confidenților desemnează anume dogmatismul tragic ca voință de eșec și de moarte : ar fi de ajuns ca eroul să facă din viață o valoare pentru ca să fie salvat). Sub aceste trei forme, dintre care ultima imperativă, viabilitatea recomandată de confident este într-adevăr cea mai antitragică valoare posibilă ; rolul confidentului nu este numai de a o reprezenta, ci, de asemenea, de a opune alibiurilor prin care eroul își pune la adăpost dorința lui de a eșua o *Ratio* exterioară tragediei care, întrucîtva, o explică : el îl *plînge* pe erou, adică, într-un anume fel, îi atenuează responsabilitatea : îl crede liber de a se salva, dar nu și de a face rău, *acționînd* în eșec, disponibil totuși ieșirii din el ; el este tot ce poate fi mai opus eroului tragic care revendică o responsabilitate ajunsă la deplinătate atunci cînd el trebuie să-și asume o vină ancestrală pe care n-a comis-o, dar se declară neputincios atunci cînd este vorba s-o depășească, care, într-un cuvînt, se vrea liber de a fi sclav, dar nu liber de a fi liber. Poate că se profilează deja în confident, cu toate că el este adesea stîngaci și adesea foarte stupid, toată acea posteritate de valeți nesupuși care vor opune regresiunii psihologice a domnului și stăpînului o suplă și fericită stăpînire a realității.

[94] Nu lua-n seamă, frate, cuvintele-arzătoare :
Alexandre și timpul te vor face mai tare. (*Alex.* III, 4)
Lăsați vîltorii timpul să se liniștească. (*Bér.* III, 4)
Dar, Doamnă, victoria nu-i încă ne-ndoioasă
Așteptați... (*Baj.* III, 3)

Teama de semne. Eroul este închis. Confidentul îi dă tîrcoale, dar nu-l poate pătrunde ; limbajele lor au neîncetate schimburi, niciodată însă nu coincid. Și aceasta pentru că închiderea eroului este o frică în același timp foarte adîncă și foarte imediată, întreținută chiar la suprafața comunicației omenești : eroul trăiește într-o lume a semnelor, despre care știe că-l privesc direct, dar aceste semne nu sînt sigure. Nu numai că Destinul nu le confirmă niciodată, dar le mai și sporește confuzia aplicînd același semn unor realități diferite ; de îndată ce eroul începe să se bizuie pe o semnificație (se spune atunci *că-și face iluzii*) intervine un ceva care sfîșie eroul aruncîndu-l în tulburare și deziluzie ; astfel lumea îi apare acoperită de „culori", iar aceste culori sînt capcane. Fuga obiectului iubit (sau substitutul său oral, liniștea), de exemplu, este cumplită pentru că ea este o ambiguitate de gradul doi ; nu ești niciodată sigur că este o fugă : cum ar putea negativul să producă un semn, neantul să se semnifice ? În infernul semnificațiilor fuga este cel mai grav dintre suplicii (ura dă eroului o securitate cu mult mai mare tocmai pentru că ea este neîndoielnică).

Lumea fiind redusă la o singură relație, cea a cuplului, doar Celălalt este, fără încetare, interogat în întreaga sa ființă ; eroul desfășoară eforturi imense, dureroase, pentru a *citi* în partenerul de care este legat. *Gura* fiind locul semnelor false [95], cititorul se simte neîncetat atras de chip : carnea este un fel de speranță a unei semnificații obiective : *fruntea*, ase-

[95] Spre a vă putea crede, așteptam
Ca gura, care de mii de ori mi-a jurat
Că dragostea ne va uni neîncetat,
Aceea gură, vădindu-se ochilor mei necredincioasă,
Să-mi poruncească să dispar... (*Bér.* IV, 5)

Ah ! socotiți cumva că fără să le creadă
Ar fi putut gura mea să le pronunțe ? (*Baj.* III, 4)

menea unei fețe netede, goale, pe care mesajul primit se imprimă cu limpezime [96], dar mai ales *ochii*, instanță ultimă a adevărului [97]. Dar cel mai sigur semn este, fără îndoială, semnul *surprins* (o scrisoare, de exemplu) : nenorocirea sigură devine bucurie care inundă, incită, în sfîrșit, la acțiune : este ceea ce Racine numește *liniștirea*. [98]

Iată, poate, stadiul ultim al paradoxului tragic : că orice sistem de semnificație este, aici, dublu, obiectul unei încrederi infinite și al unei suspiciuni infinite. Pătrundem în inima dezorganizării : limbajul. Comportamentul eroului racinian este esențialmente verbal ; dar, de asemenea, printr-o mișcare substitutivă, verbul trece mereu drept o comportare, așa încît vorbirea omului racinian este alcătuită dintr-o mișcare imediată : ea ne este *aruncată* în față (disting, se înțelege, cu grijă, limbajul de scriitură). Dacă, de pildă, transpunem în proză vorbirea raciniană fără nici un menajament pentru fastuozitatea tonului, iese la iveală o agitație alcătuită din gesticulații, exclamații, provocări, supralicitări, indignări, pe scurt genetica însăși a limbajului și nu maturitatea lui. *Logosul* racinian nu se desprinde niciodată de sine însuși, el este expresie și nu tranzitivitate, el nu ne introduce niciodată în mînuirea unui obiect sau în modificarea unui fapt ; el rămîne întotdeauna într-un fel de epuizantă tautologie, limbaj al limbajului. Probabil că el ar putea fi redus la un număr finit de articulații sau de mici clauze a căror natură ar fi întru totul *trivială* : nu pentru că sentimentele sînt vulgare (cum ou încîntare a crezut că stau lucrurile critica vulgară : cea a lui Sarcey și a lui Lemaître [99]), ci pentru că trivialitatea este forma specifică a sublimbajului, a acelui *logos* care se naște mereu și nu se desăvîrșește niciodată. De altfel, în aceasta stă reușita lui Racine : scriitura sa poetică a fost suficient de transparentă pentru a lăsa să se întrevadă caracterul aproape promiscuu al „scenei" : substratul articulatoriu este într-atît de apropiat, încît el dă vorbirii raciniene un fel de respirație suplă, de relaxare, și, aș spune, aproape un „swing".

Logos și Praxis. Ceea ce scoate la iveală tragedia raciniană este o adevărată universalitate a limbajului. Limbajul absoarbe, aici, printr-un fel de amețitoare creștere în rang, toate funcțiile altminteri atribuite altor comportări ; aproape că s-ar putea spune că este un limbaj *politehnic* : el este un organ, poate înlocui vederea, ca și cum urechea ar vedea [100] ; el este un

[96] De exemplu :

Vedea-voi martorul pasiunii adultere
Observînd cu ce frunte outez a-i întîmpina tatăl.
(*Phèd.* III, 3)

În ciuda caracterului reputat convențional al limbajului clasic eu nu cred în scleroza imaginilor lui. Cred, din contră, că acest limbaj își trage specificitatea sa (și foarte marea lui frumusețe) din caracterul ambiguu al metaforelor sale, care sînt simultan concept și obiect, semn și imagine.

[97] Cum, eu să-i spun, stăpîne, că este condamnat
Cu-aceleași buze cu care credință i-au jurat ?
Chiar pronunțînd sentința cu buze trădătoare
În ochii mei citi-va să nu-mi dea ascultare
(*Brit.* II, 3) [198]

[98] Și rușinat că-l prinde ispita unei rochii
Ce nu spunea în vorbe, mărturisea cu ochii.
(*Phèd.* II, 1) [267]
Eliberată de grijile crude care m-ar fi putut lega
Mînici mele potolite nu-i rămînea decît răzbunarea.
(*Baj.* IV, 5)

[99] Pentru această critică, Racine în *Andromaque*, de plidă, ar aduce pe scenă cazul unei văduve care ezită, înainte de a se recăsători, între copilul său și amintirea soțului ei (cit. de Adam, *Hist. de la Litt. franc. au XVII s.* vol. IV p. 319).

[100] Seraiul permite să se facă din ureche un adevărat organ de percepție. (*Baj.* I, 1)

sentiment, căci iubirea, suferința, moartea nu sînt aici decît vorbire ; el este o substanță, proteguiește (a fi *înfrînt* înseamnă a înceta să vorbești, înseamnă a fi descoperit) ; el este o ordine, permite eroului să-și justifice agresiunile sau eșecurile hrănindu-se cu iluzia unei bune înțelegeri cu lumea ; el este o morală, autorizează convertirea pasiunii în *drept*. Iată, poate, cheia tragediei raciniene : a vorbi înseamnă a face, Logosul capătă funcțiile Praxisului și i se substituie : toată deprimarea lumii se adună în cuvînt și se răscumpără prin el, făptuirea se golește, limbajul se umple. Nu este nicidecum vorba de verbozitate, teatrul lui Racine nu este un teatru locvace (într-un anume sens cu mult mai puțin decît teatrul lui Corneille), ci un teatru unde a face și a vorbi, urmărindu-se, nu se întîlnesc decît pentru a fugi iarăși unul de celălalt. S-ar putea spune că, aici, cuvîntul nu este acțiune, ci reacție. Aceasta explică, poate, pentru ce Racine s-a supus cu atîta ușurință regulii stricte a unității de timp : pentru el timpul vorbit nu întîmpină nici o greutate în a coincide cu timpul real din moment ce realitatea este cuvîntul ; și pentru ce el a făcut din *Bérénice* modelul dramaturgiei sale : acțiunea tinde spre zero în profitul unui cuvînt nemărginit [101].

Realitatea fundamentală a tragediei este deci acest cuvînt-acțiune. Funcția lui este evidentă : mijlocirea Relației de Forță. Într-o lume inexorabil divizată, oamenii tragici nu comunică decît printr-un limbaj al agresiunii : ei își *fac* limbajul, își spun sfîșierea, aceasta este realitatea și limita statutului lor. *Logosul* funcționează aici ca o prețioasă ușă turnantă între speranță și decepție : el conferă conflictului inițial soluția unui al treilea termen (a vorbi înseamnă a dura), el este

[101] „Eroul și eroina... care adesea suferă cît mai mult și fac cît mai puțin" (D'Aubignac, citat de Scherer, *Dramaturgia franceză*, pag. 29).

atunci din plin un a face ; se retrage apoi, redevine limbaj, lasă iarăși raportul fără mijlocire și recufundă eroul în eșecul fundamental care îl apără. Acest *logos* tragic este însăși iluzia unei dialectici, este forma unei ieșiri, dar nu este decît forma ei : o ușă falsă, de care eroul se izbește mereu, care este rînd pe rînd desenul ușii și plinul ei.

Acest paradox explică caracterul descumpănit al *Logosului* racinian : el este totodată agitație a cuvintelor și fascinație a tăcerii, iluzie de putere și spaimă de a se opri. Închise în cuvînt, conflictele sînt, firește, circulare, căci nimic nu-l împiedică pe celălalt să mai vorbească încă. Limbajul desemnează lumea încîntătoare și cumplită a revirimentelor infinite și posibile la infinit ; de unde, adesea, la Racine, un fel de marivaudaj răbdător al agresiunii : eroul se preface a fi de o prostie exagerată pentru a întreține disputa, pentru a întîrzia cumplitul timp al tăcerii. Căci tăcerea este irupție a adevăratei făptuiri, prăbușirea întregului edificiu tragic : a pune capăt cuvintelor înseamnă a te angaja într-un proces ireversibil. Iată că apare deci adevărata utopie a tragediei raciniene : cea a unei lumi în care cuvîntul ar fi soluție ; dar și adevărata sa mărginire : improbabilitatea. Limbajul nu constituie niciodată o dovadă : eroul racinian nu poate niciodată să se dovedească : nu știm niciodată cine a vorbit și cui. [102] Tragedia nu este decît un eșec care se spune pe sine.

Dar, conflictul între a fi și a face găsindu-și aici rezolvarea în a părea, este întemeiată astfel o artă a spectacolului. Nu încape îndoială că tragedia raciniană este una dintre cele mai inteligente încercări făcute

[102] „Psihologic", problema autenticității eroului racinian este insolubilă : este imposibil de definit un *adevăr* al sentimentelor lui Titus pentru Bérénice. Titus devine *autentic* numai în momentul în care se desparte de Bérénice, cînd trece, adică, de la *Logos* la *Praxis*.

vreodată pentru a da eşecului o profunzime estetică: ea este într-adevăr arta eşecului, construcţie admirabil alcătuită a unui spectacol al imposibilului. Astfel, ea pare a combate mitul, fiindcă mitul pleacă de la contradicţii şi tinde progresiv spre medierea lor [103], tragedia, din contră, imobilizează contradicţiile, refuză mijlocirea, ţine conflictul deschis; şi e adevărat că de fiecare dată cînd Racine ia un mit spre a-l converti în tragedie, o face întotdeauna, într-un anume sens pentru a-l recuza, pentru a-l paraliza, pentru a-l converti într-o parabolă definitiv închisă. Dar tocmai pentru că supus unei reflecţii estetice profunde, închis într-o formă, sistematizat din piesă în piesă astfel încît se poate vorbi de o adevărată tragedie raciniană, reluat, în sfîrşit, cu admiraţie de o întreagă posteritate, acest refuz al mitului devine el însuşi mitic: *tragedia este mitul eşecului mitului*: tragedia tinde în cele din urmă spre o funcţie dialectică: ea crede că poate face din *spectacolul* eşecului o depăşire a eşecului şi din patima nemijlocitului o mijlocire. Căzute toate în ruină, tragedia rămîne un *spectacol*, adică un acord cu lumea.

[103] Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, cap. XI (Plon).

II

Operele

La Thébaïde. Care anume este subiectul Thébaïdei? Ura. În teatrul lui Racine ura capătă numeroase înfăţişări. Axiane îl urăşte pe Taxile, Hermione pe Andromaque, Néron pe Britannicus. Roxane pe Atalide, Eriphile pe Iphigénie, Aman pe Mardochée, Joad pe Mathan. Acestea sînt nişte uri pe faţă, eterogene s-ar putea spune. Există însă şi uri ambigue, familiale sau amoroase, anume cele care opun două fiinţe *prin firea lucrurilor* foarte apropiate: Agrippine şi Néron, Xipharès şi Pharnace, Roxane şi Bajazet, Hermione şi Pyrrhus, Athalie şi Joas. Cu o astfel de ură avem de-a face în *La Thébaïde*. O ură omogenă care opune pe frate fratelui, pe acelaşi aceluiaşi [1]. Etéocle şi Polynice

[1] În secolul XVII *La Thébaïde* s-a numit mai ales *Les Frères ennemis [Fraţii duşmani]*.

sînt atît de asemănători, încît ura dintre ei pare un curent intern răscolind o aceeaşi masă. Ura nu-i desparte pe cei doi fraţi : Racine ne spune neîncetat că ea îi apropie ; ei au nevoie unul de celălalt ca să trăiască şi ca să moară, ura lor este expresia unei complementarităţi, îşi trage puterea din însăşi această unitate : ei se urăsc pentru că nu pot să se distingă unul de celălalt.

Aşadar, este prea puţin să spunem că sînt apropiaţi : ei sînt în relaţie de vecinătate. Fraţi gemeni, închişi chiar de la originile vieţii în acelaşi ou, crescuţi împreună în acelaşi loc, palatul acesta în care, astăzi, sînt confruntaţi [2], ei nu s-au despărţit niciodată : o hotărîre a tatălui lor i-a condamnat să ocupe o aceeaşi funcţie, iar această funcţie (regalitatea Tebei) este un loc : a ocupa acelaşi tron înseamnă, literalmente, a ocupa acelaşi spaţiu [3] ; a lupta pentru acest tron înseamnă a-şi disputa spaţiul unde vor să-şi adăpostească propriul trup, înseamnă a rupe în sfîrşit legea care i-a făcut gemeni.

Născută dintr-o unitate fizică, ura îşi va căuta forţa care o întreţine în însuşi corpul adversarului. Condamnaţi de către natură şi de hotărîrea tatălui lor la o coexistenţă infinită, cei doi fraţi gemeni găsesc în această înlănţuire preţiosul ferment al conflictului lor. Încă înainte de a se naşte, ne spune Racine, în chiar pîntecele mamei lor, lipiţi deja unul de celălalt, cei doi feţi se luptau [4]. Viaţa lor nu este decît o monotonă repetiţie a acestei scene iniţiale. Tronul pe care îi

[2] Priviţi aceste locuri unde v-aţi născut... (IV, 3)

[3] Pe tron întotdeauna un singur domn a stat
Şi doi nu să-ncapă oricît ar fi de mare... (IV, 3)

Tronul pentru voi doi era ne-ncăpător ;
Un spaţiu mai vast trebuia să vă despartă... (V, 2)

[4] În timp ce-acelaşi sîn pe-amîndoi ne închidea
În pîntecele mamei o luptă se dădea
Făcînd de-atunci simţită a noastră vrăjmăşie. (IV, 1).

aşază simultan tatăl lor (căci succesiunea alternativă a domniilor nu este, evident, decît un substitut matematic al coincidenţei spaţiilor), tronul nu face decît să repete această arie primitivă. Ceea ce îşi doresc ei pentru a-şi descărca ura nu este nicidecum înfruntarea, distrugerea strategică, abstractă a duşmanului : este lupta individuală, corp la corp, este îmbrăţişarea fizică ; şi astfel îşi găsesc ei moartea în cîmpul închis. Ei nu pot niciodată scăpa spaţiului unic, fie el uter, tron sau cîmp de luptă care îi închide, un unic protocol le-a hotărît naşterea, viaţa şi moartea. Iar efortul de a se desclesta unul de celălalt nu este decît victoria finală a identităţii lor.

Primul conflict racinian este deja deci o luptă corp la corp. În aceasta constă, cred, originalitatea *Thébaïdei* : nu în faptul că doi fraţi se urăsc, temă moştenită dintr-un folclor foarte vechi ; ci în acela că această ură este ura a două trupuri, că el, corpul, este hrana suverană a urii [5]. Din această clipă nerăbdarea eroului racinian este fizică, el luptă mereu împotriva unei fascinaţii, comună atît dragostei cît şi urii [6] : Erosul este o putere ambiguă.

Racine a înţeles perfect că tocmai insistînd asupra naturii corporale a acestei uri va face şi mai evidentă gratuitatea ei. Există, fără îndoială, între cei doi fraţi un litigiu politic cu privire la putere : Polynice se sprijină pe dreptul divin, Etéocle pe voinţa poporului, s-ar părea că se înfruntă două concepţii asupra Prinţului. Dar, în realitate, adevăratul prinţ este Créon : cel care vrea să domnească este el. Pentru cei doi fraţi

[5] Vreau ca, văzîndu-se, mînia să le crească
Şi-n loc s-alunge ura, ei să şi-o înteţească,
Strîngîndu-se în braţe cu gînd să se sugrume (III, 6)

Cu cît e mai aproape îmi e mai odios (IV, 1)

[6] ...Prin noi a vrut să scoată la iveală
Tot ce-i mai negru şi-n dragoste şi-n ură. (IV, 1)

tronul nu este decît un alibi [7] : ei se urăsc în mod absolut şi o ştiu datorită acelei emoţii fizice care îi cuprinde atunci cînd se găsesc unul în faţa celuilalt [8]. Racine a ghicit foarte bine acest adevăr întru totul modern că, pînă la urmă, esenţa cea mai pură a celuilalt este corpul său : pentru că este fizică, tocmai de aceea ura celor doi fraţi este o ură ţinînd de esenţă [9]. Organică, ea are toate funcţiile absolutului : ea ocupă, hrăneşte, mîngîie în nenorocire, dă bucurie, durează dincolo de moarte [10] ; pe scurt, ea este o transcendenţă. Ea dă viaţă şi moarte în acelaşi timp, în aceasta constă foarte moderna ei ambiguitate.

Căci această primă ură raciniană, printr-o confuzie fundamentală, este atît răul cît şi leacul său. Trebuie aici să ne ridicăm pînă la originea ei : Sîngele care curge în vinele celor doi duşmani, incestul, vina Tatălui. Or ştim că la Racine Sîngele, Destinul, Zeii sînt o aceeaşi forţă negativă, un *mana*, un *dincolo* al cărui vid desemnează lipsa de responsabilitate a omului. Cei doi fraţi nu pot fi răspunzători de o ură care le vine de dincolo de ei înşişi — şi în aceasta constă nenorocirea lor — dar ei îi pot născoci formele, pot face din această ură un ceremonial pe care îl conduc pe deplin : a-şi asuma ura înseamnă, deja, descoperirea libertăţii tragice care nu este nimic altceva decît recunoaşterea unei Necesităţi. Cei doi fraţi se recunosc plini de ură aşa cum Phèdre se va recunoaşte vinovată şi aceasta instituie tragedia. Iată-ne în miezul metafizicii raciniene : omul plăteşte cu propria lui greşeală toanele Zeilor [11], el se face vinovat pentru a absolvi Zeii ;

[7] Şi chiar aş regreta să-mi lase mie tronul. (IV, 2)
[8] ...Cînd mi-e aproape mînia mi-e mai mare.
Cît poţi urî un duşman cînd este lîngă tine ! (IV, 2)
[9] Pe el singur îl urăsc şi nu mîndria lui (IV, 1)
[10] Chiar mort, da, Doamnă, mînia şi-o păstrează. (V, 3)
[11] Zeii ? sau Dumnezeu ? Racine mai spune şi : Cerul.

înfăptuind o crimă împotriva voinţei sale, el evidenţiază împăciuitor absurditatea revoltătoare a unui Dumnezeu care pedepseşte ceea ce el însuşi a hotărît [12], care confundă greşeala şi pedeapsa, care face din actul uman crimă şi suferinţă deopotrivă şi care nu defineşte omul decît pentru a-l condamna. Astfel, se schiţează în *La Thébaïde* un sistem blasfematoriu care-şi va găsi încoronarea în ultimele tragedii : *Phèdre, Athalie*. Fondul acestui sistem este o teologie inversată : omul ia asupră-şi greşelile Zeilor, Sîngele său răscumpără răutatea lor. Zeii au semănat pe nedrept ura între Etéocle şi Polynice ; acceptînd să dea viaţă acestei uri Etéocle şi Polynice justifică Zeii.

Între Zeii, puternici şi vinovaţi, şi omul, slab şi nevinovat, se stabileşte astfel un fel de compromis care este Răul ; o foarte arhaică legalitate hrăneşte cei doi termeni ai raportului de forţă: Zeii şi oamenii; aceasta este economia tragediei riguroase. Dar noi ştim că cea a lui Racine este un sistem baroc ; o moştenire foarte veche care vine în acelaşi timp din străfundul secolelor şi din străfundul lui Racine, care se luptă aici cu cele dintîi forţe ale spiritului burghez ; tragedia raciniană este impură, există întotdeauna în ea vreun punct de alterare. În *La Thébaïde* acest punct nu lipseşte : este Créon. Créon schiţează o ruptură a legalităţii tragice [13], aproape ca Pyrrhus în *Andromaque* sau ca Néron în *Britannicus*. El înţelege să scape din complexul parazitar care uneşte pe Zei şi pe fraţi. Pentru el lumea există şi în aceasta stă scăparea sa. Ura gemenilor este un gest fără obiect care se întoarce mereu asupra sa însăşi ; patimile lui Créon ştiu să se oprească la nişte ţeluri care le sînt exterioare, ele îşi atribuie obiecte

[12] Iată suprema dreptate a marilor Zei !
Deşi cei ce ne-mping la crimă sînt chiar ei,
După ce-o săvîrşim, ei nu ne dau iertare ! (III, 2)
[13] Această ruptură este, de asemenea, schiţată de Hémon care îşi defineşte dragostea sa *împotriva* Zeilor (II, 2).

reale, mondene : el iubește o femeie, vrea să domnească ; chiar și eșecul lui este contingent, nu este un Destin. Față de Legea colectivă, de Sîngele familial, de Timpul repetat al Vendetei, el conturează statutul primului om racinian care nu mai recunoaște trecutul ca pe o valoare și nu vrea să-și tragă seva decît din propria sa Lege [14].

Opoziția poetică nu se stabilește, așadar, între cei doi frați, ci între ei și Créon. Făcînd din Sîngele care-i unește substanța însăși a urii lor, gemenii trăiesc Natura ca pe un infern, dar nu ies din ea ; ei nu fac decît să substituie fraternității contrariul ei ; inversînd termenii raportului afectiv, ei rămîn totuși închiși în el, orice ieșire fiindu-le interzisă de însăși simetria situației lor ; ei sînt lipiți unul de celălalt printr-un raport de agresiune, de pură complementaritate adică. Créon însă rupe acest protocol ; el nu are dușmani, el nu are decît obstacole : indiferent, și nu ostil față de filialitate [15], libertatea sa trece printr-o *denaturare* explicită [16], el a și devenit acea figură secundară și totuși amenințătoare pe care o găsim în întreaga tragedie raciniană ca Destrucție a Tragediei și care este Individul.

Alexandre. La prima vedere, *Alexandre* este o operă în stil încă feudal ; vedem aici înfruntarea dintre doi luptători deopotrivă de viteji, dintre care unul este neînduplecat față de celălalt care este victorios ; vendeta s-ar eterniza dacă învingătorul împărătesc n-ar pune, printr-un act de o sublimă generozitate, o dată pentru totdeauna, capăt conflictului : Monarhia triumfătoare întrerupe vechea lege și instituie o nouă orînduire : cel puțin asta ar fi vrut Racine să se aplaude în piesa sa [17].

De fapt, Alexandre și Porus alcătuiesc un fals cuplu. Alexandre este un zeu, el nu se luptă : sau, și mai bine spus, înzestrat cu trupe reale și nu cu arme verbale, el se luptă în afara tragediei. Adevăratul cuplu aici este cel format din Porus și Taxile, susținuți de dublurile lor Axiane și Cléofile ; ei, cei doi regi indieni, sînt adevărații Frați dușmani. Unul, curajos, mîndru, este orgoliosul păzitor al legii vendetale, celălalt caută s-o rupă cu prețul unei valori destul de neobișnuite în tragedie : lașitatea. Tot interesul lui *Alexandre* (și nu este dintre cele mai mici) este lașitatea lui Taxile.

Taxile pactizează cu dușmanul înainte chiar de a-l înfrunta ; el știe să născocească cu șiretenie alibiurile necesare oricărei colaborări politice : pacifist, el face apel la valorile civilizației, evocă afinitățile culturale, religioase ale celor două țări aflate în război, amintește în mod oportun că le apropie un vechi circuit al schimburilor : Istoria este de partea Păcii. El este un colaborationist înnăscut : Alexandre a adulmecat în el colaborarea înainte chiar ca el să se fi dat pe față [18]. Mult mai mult chiar : e posibil ca el să aibă un adevărat gust al lașității și să fie trădător printr-unul din acele profunde proiecte prin care omul își mistuie libertatea [19]. Josnicia lui nu este circumstanțială : el este gata să-și cedeze cotropitorului nu numai țara (pentru avantaje de altfel neprecizate), dar chiar și pe

---

[14] Nu-mi aminti infernul și-a lui întunecimi
Ci tu mai bine spune-mi ce pierd nu ce cîștig. (V, 4)

[15] Titlul de tată, Attale, îl socotesc vulgar. (V, 4)

[16] Natura e confuză, iar astăzi este mută. (V, 2, variantă)

[17] „Adevăratul subiect al piesei... (este)... generozitatea acestui învingător." *(Prefața I)*

[18] Taxile spune despre Alexandre :

Caută vitejii care să nu i se-opună,
Și poate că mă crede mai demn de grija lui. (I, 1)

[19] Cléofile îi spune fratelui ei evocînd „supușii" lui Alexandre:

Ah ! de numele vă place, de încercați să fiți... (I, 1)

sora sa [20], el are un fel de simţ gratuit al proxenetismului (ca să nu folosim un cuvînt şi mai trivial) ; laşitatea îl interesează atît de puţin, o resimte atît de mult ca fiind libertatea lui, încît are faţă de ea un fel de cochetărie : într-un cuvînt, laşitatea este un rol pe care şi-l asumă. Această alegere este, pentru Taxile, atît de vădită, încît nu ezităm să-i atribuim acestuia cîteva sentimente urîte pe care nu ni le-a dovedit încă prin nimic, îndeosebi ingratitudinea [21] (al cărei loc privilegiat în universul racinian este cunoscut).

Această laşitate are ea, oare, un miez, o nervură centrală ? Este o laşitate fizică. Axiane o ştie foarte bine : atunci cînd vrea să-l încolţească pe Taxile în adevărul lui ea găseşte frica de luptă : Taxile să se lupte, spune ea ironic, dacă vrea să-şi dezmintă propria-i esenţă [22]. Această laşitate are, de altfel, în Racine chiar o denumire fizică : ea este moliciunea [23]. Taxile este făcut dintr-o materie vîscoasă care cedează pentru a învinge mai bine. El însuşi îşi cunoaşte substanţa şi-o teoretizează [24] ; îl resimte pe Alexandre ca pe o forţă care desparte, un „torent" ; ajunge să cedeze la trecerea lui, iar apoi să se închidă, să se reconstituie în urma lui. Arma lui este ştergerea, apărarea lui alunecarea ; cuvintele cele mai usturătoare nu-l ating, „gloria" nu-l sperie (dacă îşi hotărăşte moartea, o face pentru a o poseda pe

[20] M-ai pus dragostea să i-o îndur şi-acum la rîndul meu
Vrei, poate, dragă frate, ca să-l iubesc şi eu. (I, 1)

[21] Axiane către Taxile :
Trădătorii ca tine adesea sînt ingraţi. (III, 2)

[22] Axiane către Taxile :
. . . . . Trebuie, dacă sînt cu-adevărat iubită
. . . . . .
Trebuie să lupţi, să-nvingi sau să pieri în luptă... (IV, 3)

[23] Porus vorbind despre Taxile :
Mă temeam mai mult de slaba-i împotrivire. (II, 5)

[24] I, 2.

Axiane, nu pentru a o merita) ; numai rezultatul contează, adică obţinerea Axianei. Este logic, deci, ca acest „laş" să-şi asume deliberat puterea cea mai nesuferită tragediei : durata [25].

Există însă ceva care tulbură omogenitatea acestei mase moi : Taxile este îndrăgostit. Fiinţa se sfîşie [26], nici măcar laşitatea lui nu mai este dintr-o bucată ; personajul atinge atunci — în mod derizoriu — statutul eroului tragic : el suferă o disjuncţie, un scandal lăuntric atentează la liniştea sa, fie această linişte chiar cea a josniciei. Dualitatea dobîndeşte aici substanţe reale : pe de o parte fiinţa lui Taxile, moliciunea lui, elasticitatea şi blîndeţea lui ; pe de altă parte *făptuirea* lui Taxile, această dragoste necondiţionată pentru o femeie dură, reţinută (ea nu mărturiseşte nici măcar dragostea sa pentru Porus), încleştată, al cărei cuvînt pătrunde ca oţelul [27]. Căci ceea ce-l uneşte pe Taxile cu Axiane este, de fapt, o complementaritate : ei sînt uniţi printr-un raport *exact* contrar, fiinţa şi *făptuirea* lui Taxile sînt *exact* sfîşiate. Aşa încît cuplul racinian este constituit aici nu de Axiane şi Porus şi nici de Alexandre şi Cléofile, ci de Axiane şi Taxile ; şi unul şi celălalt se vor alinia în marea contradicţie raciniană a substanţelor, se vor alătura cuplurilor construite după imaginea lor, solarii şi umbroşii, Pyrrhus şi Andromaque, Néron şi Junie, Roxane şi Bajazet, Mithridate şi Monime. Umbra — despre care se ştie că este cu mult mai mult substanţă închegată decît lipsă de lumină — umbra este aici bărbatul ; şi femeia este cea virilă pentru că ea este cea care răneşte, sfîşie, mutilează. Taxile aleargă neîncetat după virili-

[25] O spune dublul lui, Cléofile, adresîndu-se lui Taxile :
Alexandre şi timpul te vor face cel mai tare. (III, 3)

[26] Oare nu ştiu că Taxile e-un suflet şovăielnic
Că dragostea-l reţine cînd spaima îl alungă ? (I, 3)

[27] Puternic rege, apropie-te de mine
Mare stăpîn al Indiei, e vorba despre tine. (IV, 3)

tatea sa, el știe că nu poate s-o capete decît de la Axiane ; aidoma tuturor bărbaților racinieni el încearcă să confunde în sine masculul și temnicerul, să facă din Axiane un obiect întemnițat pentru că, la Racine, numai acest raport instituie o sexualitate deplină. Dar tentativa este derizorie, pentru că, de la început, termenii sînt inversați : masa nu poate învălui fierul, ceea ce leagă nu poate învinge ceea ce sfîșie, la Racine în acest fapt stă eșecul, ca să spunem așa, *dat* și de la care capătă integral sens teatrul său.

Opoziția substanțială care, într-un anume fel, organizează raportul lui Taxile și cu Axiane iese și mai mult în evidență dacă ne gîndim că Taxile are un dublu : Cléofile [28]. Din aceeași substanță morală ca și Taxile [29], Cléofile îi este acestuia și soră și mamă, pentru că de la ea își trage Taxile moliciunea, adică însăși ființa sa [30]. Lîngă Cléofile, Taxile este prea din plin el însuși, este un erou împăcat ; dar tocmai de aceea a trece la Axiane înseamnă să se întoarcă împotriva Cléofilei : dureroasa trecere de la mamă la iubită nu se face, o dată mai mult, în Racine decît printr-un dezastru : Taxile le pierde dintr-o dată și pe una și pe cealaltă, așa cum Néron o pierde și pe Agrippine și pe Junie. Dublul lui înainte de a-i fi dușman, Cléofile reprezintă admirabil această pendulare raciniană între sine și celălalt, care nu cunoaște niciodată odihnă.

[28] Duplicitate perfectă întrucît Cléofile îl *vinde* pe Taxile așa cum și Taxile a vîndut-o pe Cléofile :

Du-te, slujește stăpînul pe care sora ta ți-l dă,
spune Axiane lui Taxile. (III, 2)

[29] Cléofile prinde în capcană, șiretenia este arma ei :

Nu știu că fără mine-n capcanele surorii
Timidele lui merite s-ar lăsa prinse-ndată ? (I, 3)

[30] A făcut din el un laș... (V, 3)

Foarte interesant în Cléofile este faptul că ea reprezintă un dublu fericit : mai puțin pentru că este iubită decît pentru că a acceptat să se înstrăineze de cel care o iubește. Umbroasă și prizonieră, ea regăsește o relație *directă* cu solarul Alexandre. Nu numai că-și asumă captivitatea (ca prizonieră l-a iubit ea pe Alexandre [31], dar, de asemenea, ea face din această captivitate umbra fericită pe care o răspîndește un zeu : Alexandre, spune ea, purifică tot ceea ce atinge [32], face să dispară toate contradicțiile [33], el este un izvor absolut de valori [34]. Astfel, generozitatea învingătorului înnobilează o dreaptă ordine a substanțelor : clemența războinică, jertfa morală exprimă, de fapt, rara reușită a unui raport uman.

Modul în care toată această lume exorcizează, oarecum, eșecul lui Taxile este foarte curios pentru că el anunță deja o altă tragedie a lui Racine înfățișînd același fel de jertfă și care va avea același succes ca și *Alexandre : Iphigénie*. În aceste două opere tragedia este indirectă, împinsă pe planul al doilea : derizorie în *Alexandre* sub înfățișarea lui Taxile, secundară în *Iphigénie* sub cea a Eriphilei. Aici, ca și acolo, personajul întunecat este cel care ia asupră-și tragedia eliberînd un întreg popor de actori care nu cer decît să trăiască ; și aici, ca și acolo, răul astfel fixat, tragedia o dată exorcizată, supraviețuitorii pot foarte bine să-i aducă un solemn (și ipocrit) omagiu : sacrificiului spectaculos al Eriphilei smulgînd cuțitul din mîinile lui Calchas pentru a și-l înfige în piept îi corespunde

[31] Inima mea...
Deja se-mpăcase să sufere în lanțuri ;
Și-n loc ca-mpotriva destinului crud să crîcnească,
Blînd începuse, mărturisesc, să se-obișnuiască. (II, 1)

[32] Alegerea ei numele vostru nu-l mînjește. (I. 1)

[33] Deși ar vrea lumea întreagă s-o vadă în robie
Printre ai lui prieteni nici unul nu e sclav. (I, 1)

[34] În puterea voastră stă
De-a fi lui Porus sclav sau prieten cu-Alexandre. (I, 1)

„măreţul mormînt" ridicat lui Taxile de către Alexandre, Porus, Axiane şi chiar Cléofile [35] : tragedia este dincolo sacrificată aşa cum este aici îngropată.

Andromaque. În *La Thébaïde*, răzbunarea n-are altă ieşire decît omorul ; în *Alexandre*, alta decît laşitate sau o îndunare supraomenească. Iată că în *Andromaque* Racine pune pentru a treia oară aceeaşi problemă : cum se poate trece de la orînduirea veche la una nouă ? Cum poate moartea da naştere vieţii ? Care sînt drepturile uneia asupra celeilalte ?

Vechea orînduire este pizmaşă : ea *menţine*. Este orînduirea Fidelităţii (limba secolului al XVII-lea dispune aici de un cuvînt de o preţioasă ambiguitate, în acelaşi timp amoros şi politic, anume *la Foi* [credinţa]) ; imobilitatea sa este consacrată printr-un rit, jurămîntul. Andromaque i-a jurat credinţă lui Hector, Pyrrhus s-a legat în mod solemn faţă de Hermione [36]. Această orînduire formalistă este un cerc, *este acel ceva din care nu poţi ieşi*, închiderea îi este definiţie suficientă. Firesţe, această închidere este ambiguă : ea este închisoare, dar poate fi, de asemenea, azil [37], vechea orînduire oferă o securitate: Hermione se refugiază neîncetat aici [38] şi de aici Pyrrhus freamătă să

[35] Printr-un splendid mormînt viitorul va cunoaşte
Atît durerea voastră cît şi-amintirea mea.
(V, ultima scenă)

[36] Ştiu căror jurăminte rup lanţul pentru tine. (III, 7) [68]
Crezui că jurămîntul va ţine loc de-amor (IV, 5) [81]

[37] Aceasta este una din ambiguităţile fundamentale ale lui Racine :
Crezut-am că-nchisoarea-i va fi şi un azil
spune Andromaque vorbind despre Astyanax. (III, 6) [67]

[38] În special pentru a scăpa de Andromaque :
Îţi înţeleg durerea dar datoria cere
Cînd tatăl meu vorbit-a eu să păstrez tăcere.
Lui Pyrrhus el i-aţiţă mînia cu-nfocare. (III, 4) [63]

scape [39]. Este vorba deci de o adevărată legalitate, de un contract : Legea cere, în schimbul cărui fapt ea protejează. În cele două piese precedente această veche Legalitate (deşi de fiecare dată bicefală : Etéocle şi Polynice, Porus şi Axiane) rămînea nediferenţiată ; în *Andromaque*, fără ca revendicarea sa să-şi piardă din violenţă, ea se împarte.

Hermione este figura sa arhaică şi prin urmare (pentru că, la urma urmei, este vorba de o criză a individualismului) cea mai socializată. Hermione este, într-adevăr, chezăşia unei întregi societăţi. Această societate (*„grecii"*) dispune de o ideologie, vendeta (jaful Troiei, pedeapsa pentru răpirea Elenei care alimentează, aici, neîncetat, viaţa afectivă a patriei), şi de o economie (ca în orice societate solidificată expediţia era în acelaşi timp morală şi de profit [40]) ; într-un cuvînt, această societate (şi Hermione o dată cu ea) se bucură de o conştiinţă curată [41]. Figura ei centrală, care-i serveşte mereu de alibi, este Tatăl (Ménélas), susţinut de zei, astfel încît ruperea fidelităţii faţă de Hermione înseamnă renegarea implicită a Tatălui, a Trecutului, a Patriei, a Religiei [42]. Puterile acestei societăţi sînt, toate, date în grijă Hermionei care le trece dublului ei, Oreste. Gelozia Hermionei este, de altfel, ambiguă : este gelozia unei îndrăgostite, dar, de asemenea, dincolo de Hermione ea însăşi, este revendicarea întunecată a unei Legi care-şi cere ce i se cuvine [43] şi condamnă la moarte pe cel care o trădează : nu întîmplător Pyrrhus piere sub loviturile gredilor care se substituie, în ultimul moment, în actul

[39] Dar cîte griji, necazuri, alung, gîndeşte bine. (II, 5) [52]

[40] Corăbii încărcate cărau din Troia prada... (II, 1) [45]

[41] Alegerea lui Pyrrhus lezează o legalitate de castă. Andromaque este străina şi prizoniera (II, 1) I.

[42] Hai, profanează-a zeilor sacră majestate... (IV, 5) [84]

[43] Trezit la datorie credeam că îmi vei da
Iubirea ta întreagă ce mi se cuvenea. (IV, 5) [83]

răzbunării, unor împuterniciți pe care dragostea i-a făcut prea puțin siguri. Fidelitatea în dragoste este deci, aici, indisolubil legată de fidelitatea legală, socială și religioasă. Hermione concentrează în ea funcții diferite, dar care sînt, toate, niște constrîngeri : îndrăgostită, ea se dă mereu drept „logodnică", iubită legală, solemn promisă, al cărei refuz nu mai este o jignire personală, ci un adevărat sacrilegiu ; greacă, ea este fiica unui Rege răzbunător, împuternicit al unui Trecut care sfîșie [44] ; în sfîrșit, moartă, ea este o Erinie care chinuie, neîncetată repetare a pedepsei, vendetă infinită, definitivă victorie a Trecutului. Ucigașă a bărbatului, ucigașă a copilului care este adevăratul său rival pentru că el este viitorul, Hermione este în întregime de partea Morții, dar a unei morți active, posesive, infernale ; venită dintr-un trecut foarte îndepărtat, ea este mai degrabă forță decît femeie ; dublul său instrumental, Oreste, se înfățișează el însuși ca fiind jucăria (lamentabilă) a unei foarte vechi fidelități care îl depășește, panta pe care alunecă îl trimite cu mult înapoia sa însuși [45].

Hermione este împuternicita Tatălui, Andromaque cea a Iubitului. Andromaque este definită exclusiv prin fidelitatea sa față de Hector, și este într-adevăr un paradox al mitului racinian faptul că o întreagă critică a putut vedea în ea figura ideală a unei mame. Ca și cum n-ar declara de nenumărate ori că Astyanax nu este pentru ea decît imaginea (fizică) a lui Hector [46], că însăși dragostea ei pentru fiu i-a fost anume impusă de către soțul său. Conflictul său nu este cel dintre femeie și mamă, ci este cel care ia naștere din două orînduiri contrare emanate dintr-un ace-

[44] Deci, inima smulgîndu-mi s-o ia, să mi-o sfîșie. (V, ultima scenă) [94]

[45] Mă las tîrît ca orbul de soarta ce mă poartă. (I, 1) [30]

[46] E Hector, spunea ea și îl strîngea în brațe
Privește-i ochii, gura... (II, 5)

lași izvor : Hector vrea să trăiască în același timp ca mort și ca substituit, Hector i-a poruncit în același timp credință față de mormînt și salvarea fiului pentru că fiul este el : în fapt nu există decît un singur Sînge și acestuia trebuie să-i fie credincioasă Andromaque [47]. În fața acestei contradicții a datoriei sale Andromaque nu-și consultă nicidecum maternitatea (și dacă ar fi făcut-o, ar fi ezitat ea vreo clipă ?), aceasta înseamnă moartea pentru că această contradicție pleacă de la cel mort și în consecință numai el poate să o rezolve ; iar dacă tragedia este posibilă aceasta se datorează numai faptului că Andromaque nu este mamă, ci iubită.

Firește, există o simetrie între cele două fidelități, cea a Hermionei și cea a Andromacăi. Ca forță vindicativă, în spatele Hermionei sînt grecii ; pentru Andromaque, dincolo de Hector este Troia. Greciei Atrizilor îi corespunde punct cu punct Ilionul Eneazilor, strămoșii, familiile, zeii, morții. Andromaque trăiește raportul vendetal la fel ca și Hermione : ea n-a încetat nici o clipă să-l repună pe Pyrrhus în conflictul triburilor, ea nu-l vede decît în sîngele care unește cele două părți printr-o legătură fără sfîrșit. Hermione și cu ea participă, de fapt, la o legalitate omologă. Diferența constă în faptul că Andromaque este învinsă, prizonieră, legalitatea pe care o continuă ea este mai fragilă decît cea a Hermionei : dușman al oricărei legalități, cea la care atentează Pyrrhus este Andromaque, legalitatea cea mai slabă adică. Trecutul Hermionei

[47] Ne putem imagina ura pe care, dacă ar fi trăit, Astyanax ar fi putut să o nutrească împotriva acestui Tată care ocupă în întregime locul care i se cuvine lui : ce frumos subiect ar fi fost pentru Racine continuarea *Andromacăi* (dar, într-o anume măsură, acesta este *Britannicus*). Credința față de soț este atît de mistuitoare și asimilarea fiului cu soțul atît de strînsă, încît maternitatea devine incestuoasă :

Loc îmi ținea de tată și soț, cum se cuvine (I, 4) [38]

este înzestrat cu arme puternice ; cel al Andromacăi se reduce la o pură valoare, nu poate să se afirme decît verbal (de unde neîncetata invocare a lui Hector de către Andromaque). Acest vid al legalității troiene este simbolizat printr-un obiect care determină toate mișcările ofensive : mormîntul lui Hector : el este, pentru Andromaque, refugiu, îmbărbătare, speranță, oracol de asemenea ; printr-un fel de erotism funebru ea vrea să-l locuiască, să se închidă acolo împreună cu fiul său, să trăiască în moarte un fel de menaj în trei [48]. Fidelitatea Andromacăi nu mai este decît defensivă ; fără îndoială că apăsarea Sîngelui mai există încă, Hector continuă Troia ; dar toți strămunii sînt morți ; fidelitatea nu mai este aici decît memorie, virtuoasă jertfă a vieții închinată amintirii.

Legalitatea Andromacăi este fragilă și dintr-un alt motiv. Andromaque se găsește în fața unei adevărate dileme faptice și nu mentale ; alternativa la care o constrînge Pyrrhus o pune în fața realității ; într-un cuvînt, oricît de înstrăinată ar fi, ea deține o responsabilitate care angajează și pe alții, lumea adică. Fără îndoială, ea încearcă s-o evite : mai întîi dînd în seama mormîntului grija de-a hotărî, imaginînd apoi un fel de stare zero a scăpării [49], alegînd, în fine, suicidul. Ceea ce n-o împiedică de a vrea ca fiul său să trăiască, și în asta se întîlnește cu Pyrrhus. Ea simte foarte bine că salvarea copilului consacră, de fapt, o ruptură a legalității pe care ea o reprezintă și de aceea rezistă atît (timp de trei acte, ceea ce este mult pentru o mamă). Mai mult chiar, ea recunoaște tot ceea ce implică această salvare și această ruptură : o adevărată transformare a Timpului, abolirea legii vende-

[48] Astfel, toți trei, stăpîne, uniți prin grija-ți bună... (I, 4) [41]
[49] Pe-o insulă pustie să-l duc și să-l ascund (III, 3) [63]

tale [50], solemna instituire a unei noi datini [51]. Miza i se pare atît de însemnată, încît ea nu găsește decît propria sa moarte care să fie exact pe-aceeași măsură. Condamnată să reprezinte Trecutul, ea se jertfește atunci cînd acest Trecut îi scapă. Sinuciderea Hermionei este un apocalips, Hermione este pură sterilitate, ea prăbușește voluntar, agresiv, prin propria sa moarte toată Legalitatea cu care fusese învestită [52]. Sinuciderea Andromacăi este un sacrificiu ; ea conține, în germene, un viitor acceptat și acest sacrificiu iovește însăși ființa Andromacăi : ea consimte să se despartă de o parte din Hector (Astyanax), să-și amputeze funcția sa de păzitoare plină de dragoste, ea consimte la o fidelitate incompletă. Mai mult chiar, moartea sa înseamnă că Astyanax nu mai este, pentru ea, întru totul numai Hector ; pentru prima dată ea descoperă existența unui Astyanax al II-lea, trăind prin sine însuși și nu ca pură răsfrîngere a celui mort : fiul său există în sfîrșit în calitate de copil, ca promisiune. Această „descoperire" i-a fost inspirată de moarte : Andromaque se face astfel mijlocitoarea dintre moarte și viață : moartea dă naștere vieții ; Sîngele nu este numai o forță constrîngătoare, vehicul al unei epuizări ; el este, de asemenea, lichid germinativ, viabilitate, viitor.

Or, toată această veche Legalitate, această orînduire a unei fidelități necondiționate, fie ea sub formă agresivă (Hermione) sau atenuată (Andromaque), este într-o stare critică, amenințată și într-un caz și în celălalt de către Pyrrhus. Pericolul este nou pentru că

[50] Dar nici prin gînd să-i treacă a ne mai răzbuna. (IV, 1) [74]
[51] Instituirea noii Legi se face în fața zeilor, la altarul unde Pyrrhus se căsătorește cu Andromaque. Această solemnitate o face, cu drept cuvînt, pe Andromaque să fie sigură de Pyrrhus. Ea a înțeles că Pyrrhus vrea într-adevăr salvarea copilului.
[52] Renunț la Grecia, la Sparta, la-mpărăție
La-ntreaga mea familie... (V, 3)

acum contestația nu mai vine, ca în *La Thébaïde*, dintr-o morală „naturală" (imputările Jocastei și ale Antigonei în numele unei sfinte filialități), ci dintr-o dorință de-a trăi de la început eliberată de orice alibi moral : totul este închis în fața lui Pyrrhus, așa încît izbucnirea este modul său fundamental de existență : Tatăl de partea Hermionei, Rivalul de partea Andromacăi, toate locurile sînt deja ocupate : dacă vrea să existe el trebuie să distrugă. În fond, Jocaste opunea Legalității tribale o legalitate mai restrînsă, familială. Pyrrhus merge cu mult mai departe : el revendică în numele unei Legalități care „rămîne de stabilit". Aici nu mai avem de-a face cu conflictul dintre ură și dragoste ; mult mai acut (și pe drept cuvînt) el este cel dintre ceea ce a fost și ceea ce vrea să fie. Nu mai este vorba de o pace care contestă violența, ci se înfruntă între ele două violențe ; dezlănțuirii Hermionei, „conștiinței curate" a Andromacăi le răspunde deschis „dogmatismul" lui Pyrrhus [53].

Dezvoltarea mitului racinian l-a surghiunit pe Pyrrhus pe un plan secundar. Dar dacă discutăm piesa în termenii Legalității nu-ncape îndoială că Pyrrhus este cel care dirijează toată economia forțelor [54]. Ceea ce face din el figura cea mai emancipată a teatrului racinian (și, îndrăznesc să spun, cea mai simpatică) este faptul că în tot acest teatru el este singurul personaj de bună-credință : hotărît să rupă, o

[53] Lupta dintre cele două Legalități se suprapune neîncetat peste o luptă în adevăratul sens al cuvîntului, erotică ; personajele trec dintr-una într-alta printr-o veșnic în mișcare ușă turnificare, ci numai semn al unei totalități care o cuprinde.

[54] De altfel Racine a modificat dintre datele antice îndeosebi pe cele referitoare la Pyrrhus. După cîte știu, Charles Mauron, căruia îi datorez mult în ceea ce privește această analiză a *Andromacăi*, și în general, și în ce privește noțiunea însăși de Legalitate, este cel care l-a repus pe Pyrrhus în centrul piesei. *(L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, ed. Ophrys, Gap. 1957.)

caută el însuși pe Hermione (IV,5) și se explică în fața ei fără nici un alibi ; nu încearcă să se justifice, își asumă deschis violența situației, fără cinism și fără provocare. Justețea lui își trage seva din profunda lui eliberare : el nu monologhează, nu se îndoiește de semne (contrar Hermionei cu desăvîrșire încîlcită într-o problematică a aparențelor) ; el vrea să aleagă în sine și numai pentru sine între trecut și viitor, între confortul înăbușit al unei vechi Legalități și riscul unei noi Legalități. Problema, pentru el, este de a trăi, de a se naște pentru o nouă orînduire, pentru un nou ev. Această naștere nu poate fi decît violentă : o întreagă societate este acolo, îl privește, îl *recunoaște*, iar uneori el șovăie, privirea pe care o întoarce asupra sa este cît pe-aci să se confunde cu privirea vechii Legalități care l-a format [55].

Dar cel mai adesea această privire îi este de neîndurat și se luptă pentru a se elibera de ea. Apăsarea unei dragoste neîmpărtășite se confundă, pentru el, cu autoritatea vechii orînduiri ; respingerea Hermionei este, în mod expres, trecerea de la o constrîngere colectivă la o orînduire individualistă unde totul este posibil ; căsătoria cu Andromaque înseamnă începutul unei *vita nuova* în care toate valorile trecutului sînt cu bucurie refuzate în bloc : patrie, jurăminte, alianțe, uri ancestrale, eroisme de tinerețe, totul este sacrificat exercitării unei libertăți, omul refuză ceea ce s-a făcut fără el [56], fidelitatea se prăbușește lipsită, dintr-o dată, de evidență, cuvintele nu mai sînt o spaimă, ironia Hermionei devine adevărul lui Pyrrhus [57].

[55] Și m-am gîndit ca tine, Oreste, că ajungeam
Eladei, tatei, mie, dușman cum nu vroiam. (II, 4) [51]

[56] Ne-au hărăzit părinții fără' să ne știe voia... (IV, 5) [81]

[57] Și toate vin...
Dintr-un erou ce nu e robit de-a sa credință. (IV, 5) [82]

Prin distrugerea vechii legi vendetale Pyrrhus vrea să obţină nu numai o nouă orînduire a acţiunii [58], dar şi o nouă administraţie a timpului care nu va mai avea la bază imuabila repetare a răzbunărilor. Pentru Andromaque, Hector şi Pyrrhus erau corespunzători în calitate de ucigaşi, unul al femeilor grece, celălalt al femeilor troiene. Pentru Hermione, Epirul trebuia să fie o nouă Troie [59] şi ea însăşi o nouă Elenă [60]. Or, Pyrrhus vrea să sfarme tocmai această repetare. Ceea ce vrea să însemne că Timpul nu trebuie să servească imitaţiei, ci maturizării ; „cursul" său trebuie să modifice realul, să convertească calitatea lucrurilor [61]. Astfel, primul act al noii domnii a lui Pyrrhus (atunci cînd consacră ruptura conducînd-o pe Andromaque la altar) este de-a aboli Timpul trecut : distrugerea propriei memorii este însuşi gestul noii sale naşteri [62]. Ruptura lui Pyrrhus este, aşadar, întemeiere : el ia cu totul în sarcina sa copilul, vrea ca copilul să trăiască, se exaltă instituind în el o nouă paternitate [63] ; se identifică întru totul cu el [64] ; pe cînd, printr-un gest opus, Andromaque, reprezentantă a vechii Legalităţi, *urca* fără încetare de la Astyanax la Hector, Pyrrhus *coboară* dinspre sine spre Astyanax : el opune unui tată al naturii un tată al adopţiunii.

[58] Mînat doar de-o privire pot tot să îndrăznesc. (I, 4) [39]
[59] Ca din Epir să facă o altă Troie-n scrum. (II, 2) [49]
[60] Ce ? Fără să se roage oare nu mama mea
A înarmat Elada pentru-apărarea sa...
Iar cu...
Mă dau chiar eu şi totuşi nu pot să mă răzbun ? (V, 2) [88]
[61] Mînia ta cumplită nici azi nu s-a sfîrşit ?
Poţi pedepsi într-una urînd necontenit ? (I, 4) [39]
Dar, unul pe-altu-ajunge de-a ne mai pedepsi. (I, 4) [39]
[62] Nu mai vedea nimica. Uitînd de-a ta iubire
Uitase şi de paza-i, cuprins de fericire... (V, 2) [87]
[63] Îţi dau apoi copilul şi-i voi sluji de tată.
O dragoste de tată copilului îi dau. (V, 3) [89]
[64] Îţi voi păzi copilul chiar şi cu preţul vieţii. (I, 4) [38]
Pentru a-l şti sub pază îşi riscă viaţa sa. (IV, I) [62]

Fără îndoială, această naştere a lui Pyrrhus se face cu preţul unui şantaj ; nu ne aflăm, aici, într-o lume a valorilor ; în Racine nu există niciodată jertfe [65]. Ceea ce se caută cu frenezie este fericirea, nu gloria, realitatea posesiunii amoroase şi nu sublimarea ei. Dar acest şantaj îşi ia dreptul său din însăşi rezistenţa Andromacăi ; el are drept obiect o fiinţă cu totul înstrăinată de trecutul ei şi care nu este ea însăşi. Ceea ce vrea Pyrrhus de la Andromaque este ca şi ea să înfăptuiască ruptura ; împotriva trecutului, el foloseşte armele trecutului, de altfel cu preţul unui imens risc. Că Andromaque întrevede intenţia profundă a lui Pyrrhus şi că, într-o oarecare măsură, îi răspunde este un fapt pe care ne îngăduie să-l bănuim varianta scenei a treia din actul cinci. Aici Andromaque se desparte de vechea Legalitate [66]. Oricum, chiar dacă din scrupule critice nu vrem să ţinem seama de această scenă cenzurată, deznodămîntul piesei este fără echivoc : în mod clar Andromaque ia locul lui Pyrrhus. O dată Pyrrhus mort, ea hotărăşte să trăiască şi să domnească, nu ca o iubită în fine scăpată de un despot odios, ci ca o adevărată văduvă, ca o moştenitoare legitimă a tronului lui Pyrrhus [67]. Moartea lui Pyrrhus n-a eliberat-o pe Andromaque, ci a iniţiat-o : Andromaque s-a convertit, ea este liberă.

[65] Sacrificiul Bérénicei este, de fapt, o resemnare. Mithridate nu moare *pentru* a o da pe Monime lui Xipharès. Jertfa lui Alexandre nu-l costă nimic pe acesta pentru că el este un zeu. Numai un singur personaj racinian merge pînă la capătul sacrificiului său, anume Hémon în *La Thébaïde*.
[66] Singur aţi găsit o cale sîngeroasă
De-a-năbuşi în mine a Troii amintire. (Variantă a scenei a III-a din actul V.)
[67] Da : astăzi Andromaca este stăpînă-aici ;
Ea e-n Epir regină, iar noi doar inamici.
Deşi faţă de Pyrrhus s-a arătat rebelă
Acum dînsa-l răzbună ca văduvă fidelă...
(V, ultima scenă) [92]

Britannicus. Néron este omul alternativei ; două drumuri se deschid în fața lui : a se face iubit sau a se face temut [68], Binele sau Răul. Dilema îl cuprinde pe Néron în întregimea lui : timpul său (să-și accepte sau să-și refuze trecutul ?) și spațiul său (va exista un „particular" opus vieții sale publice ?). După cum se vede, ziua tragică este aici, într-adevăr, activă : ea va despărți Binele de Rău, ea are solemnitatea unei experiențe chimice — sau a unui act demiurgic : umbra se va rupe de lumină ; aidoma unui colorant care luminează sau întunecă dintr-o dată substanța-martor pe care o atinge, în Néron Răul se va fixa. Și, într-o mai mare măsură decît direcția sa, ceea ce contează aici este schimbarea de direcție : Britannicus este reprezentarea unui act, nu a unui efect. Accentul este pus pe o adevărată *facere : Néron se face, Britannicus* este nașterea. Fără îndoială, este vorba despre nașterea unui monstru ; dar acest monstru va trăi și dacă se face monstru este, poate, tocmai pentru a trăi.

Alternativa lui Néron este pură, termenii ei, adică, sînt simetrici. Ea este schițată de două figuri, care formează un fel de dublă cerință față de Néron. Burrhus și Narcisse sînt omologi. Ca sfătuitor al virtuții Istoria l-ar sugera mai degrabă pe Seneca. Racine s-a temut că intelectualul nu va fi suficient de opus cinicului, astfel încît l-a înlocuit cu un militar care nu știe să vorbească ; pentru a determina hotărîrile lui Néron, Burrhus trebuie să renunțe la limbaj, trebuie să se arunce la picioarele stăpînului său, să amenințe că se va omorî ; lui Narcisse îi este de ajuns să vorbească ; firește, pentru a fi eficace vorbirea sa devine indirectă ; vorbirea lui Burrhus este topică, de aceea ea eșuează ; cea a lui Narcisse este dialectică.

Pentru că eșecul lui Burrhus este cel al unei convingeri, nu cel al unui sistem. Soluția lui Burrhus nu este

[68] Sătul de-a fi iubit, azi vrea temut să fie... (I, 1)

lipsită de valoare și Néron o ascultă. Această soluție este esențialmente mondenă : Néron să se facă recunoscut de lume, să accepte de a fi definit, creat de către privirea Romei, această privire să fie singura forță care să-l facă să existe și el va fi fericit. Este știut că pentru Racine, lumea nu este cu adevărat realul : ea nu este decît o formă reflexivă, anonimă a conștiinței : este opinia publică *(Ce-o să se spună despre voi ?)* ; dar această formă este într-adevăr demiurgică ; în mintea lui Burrhus ea este suficientă pentru a-l *naște* pe Néron, pentru a-l face să treacă de la copilărie la maturitate, pentru a-l înzestra, în sfîrșit, cu o paternitate [69]. Omul, după Burrhus, este întru totul maleabil sub privirea colectivității ; nu există în el nici un nucleu de rezistență, pasiunea este o iluzie [70]. Efortul pe care Burrhus îl cere lui Néron este acela al unei convertiri la transparență ; jertfa dorințelor sale nu este ea însăși izvor de pace decît pentru că este absolvită prin aprobarea mulțimii.

Pentru Narcisse, din contră, tot aceeași lume îndreptățește o opacitate a omului ; omul este un sîmbure care închide pofte, lumea nu este decît un obiect în fața acestui „dogmatism". Burrhus sublimează lumea, Narcisse o degradează [71], dar, după cum se vede, atunci cînd îi promit viață lui Néron ei o fac mereu în perspectiva unei pure simetrii, mereu cu prețul unei distanțe artificiale între lume și el. În fond, nimic nu poate da cîștig de cauză unuia dintre ei, nici măcar situația lui Néron. Néron este împărat, este atotputernic ; dar această circumstanță, ca întotdeauna la Racine unde puterea este tocmai ceea ce pune în mișcare tragedia, nu contribuie decît la purificarea alter-

[69] Părinte pentru Roma ? Să fie dacă vrea. (I, 1) [175]
[70] Nu vei iubi, stăpîne, de nu vrei să iubești. (III, 1) [204]
[71] Din punct de vedere politic, Narcisse este un „ultra" ; el vorbește despre popor aproape ca și Polynice. (IV, 4)

nativei : despotismul permite împăcarea, dar tot el este singurul care face posibilă jertfa ; simetria care opune dragostei teama este riguroasă. Aşadar, Néron este pus în faţa unui fel de uşă turnantă la infinit ; nici unul din cele două sisteme care-i sînt înfăţişate nu comportă o valoare evidentă pentru că ele nu sînt decît semne inversate : punerea de acord cu lumea (a conduce un car, a face teatru, a compune poeme) poate deveni într-o clipă un semn infamant. Cum este posibilă alegerea ? Îndepărtată printr-unul ca şi prin celălalt sistem, lumea nu poate răspunde : soluţiile se şterg, Néron este silit să se întoarcă la problema sa.

Această problemă rămîne cea a unei naşteri sau, dacă vreţi, a unei treceri, a unei iniţieri : Néron vrea să devină un om, nu poate, şi de aceea suferă. Această suferinţă, conform principiului racinian, este o suferinţă, dacă nu fizică, cel puţin cenestezică, este suferinţa legăturii. Avem mult mai puţin de-a face cu o fiinţă neroniană decît cu o siuaţie neroniamă, cea a unui trup paralizat ale cărui strădanii tind neîncetat spre o mobilitate autonomă. Ca şi pe Pyrrhus, ceea ce-l ţine în gheară [72] este în esenţă Trecutul, copilăria şi părinţii, căsătoria chiar, dorită de Mamă [73] şi care n-a putut să-i dea paternitatea, pe scurt, Morala. Dar tragedia raciniană nu este niciodată procesul direct al unei moralităţi : lumea tragică este o lume a substanţei ; Néron nu înfruntă nişte concepte, nici măcar nişte persoane, ci forme cărora încearcă să le opună alte forme ; pentru că Mama sa îl obligă să-i dezvăluie secretele Néron va încerca să-şi creeze un secret nou, solitar, de la care Mama sa este exclusă ; acesta

[72] Cum să nu guşti coincidenţa onomastică prin care Agrippine devine simbolul înhăţării : „agripper" ? şi Narcisse cel al narcisismului ?

[73] Parc-o aud spunîndu-mi de-Octavia că-i legată
Cu mine printr-o sfîntă logodnă pe vecie,
De ea chiar înnodată. (II, 2) [191]

este sensul acelei înfricoşătoare uşi pe care Agrippine încearcă să o forţeze [74], şi a acelui Somn pe care el îl revendică ca şi cum ar fi vorba mai întîi de ruperea asociaţiei biologice a mamei cu copilul. Tronul este pentru el un spaţiu autonom căruia el trebuie să-i ocupe dimensiunea sa vitală [75]. Sub această formă strict materială, supunerea lui Néron se înscrie într-o foarte veche temă a alienării, cea a Reflexului (sau a Dublului) ; Néron nu este decît o oglindă, el trimite înapoi (aşa, de pildă, el revarsă asupra Mamei sale puterea pe care a primit-o de la ea [76]) ; sistemul optic căruia el îi este prizonier este perfect. Mama sa poate rămîne ascunsă (în spatele unui văl [77]), iar uneori un al doilea ecran vine să tulbure dispozitivul, Burrhus şi Agrippine îşi dispută reflexul [78]. Or, este ştiut că tema Dublului este magică, persoana este furată ; raportul Agrippinei cu Néron este într-adevăr un raport de vrajă : însuşi trupul Mamei îl fascinează pe fiu, îl paralizează, face din el un obiect supus, ca în hipnoză, *farmecului* privirii [79]. Se vădeşte o dată mai mult cît de ambiguă este la Racine noţiunea de Natură : Agrippine este mama naturală, dar Natura nu este

[74] Trebuie...
Ca prin palat fără suită şi fără soldaţi
Să rătăciţi şi chiar la uşa lui să vegheaţi ? (I, 1)

[75] M-a-ndepărtat de tronul pe care-urma să m-aşez. (I, 1)

[76] Noi ştim că orice slavă cu care-i preamărit
Cu tine o împarte cum totul a-mpărţit. (I, 1) [176]

O, da, trecut-a timpul cînd Cezar, fraged încă
Îmi închina a curţii credinţă prea adîncă... (I, 1) [176]

[77] ...În spatele unui văl, prezentă, dar ascunsă... (I, 1)

[78] Te-am ridicat într-una din bine în mai bine,
Ca să înalţi zăgazuri între fecior şi mamă ? (I, 2) [178]

[79] De ochii ei departe amenint şi ordon
Dar...
Cînd soarta rea m-aduce iar sub privirea ei
. . . . . .
Sufletul meu se pleacă în faţa ei, orbit (II, 2)

decît înăbuşine : Agrippine *asediază* [80] astfel se precizează acel Anti-Physis racinian care va izbucni într-un mod deschis blasfematoriu în *Athalie*.

Néron este deci la început, un organism nediferenţiat. I se pune o problemă de secesiune : trebuie să despartă Împăratul de Fiu [81]. Conform mecanicii raciniene această despărţire nu poate fi decît o zguduire care îşi ia avînt într-un sens pur vital, un sentiment brut de expansiune căruia i-am spus deja dogmatism (refuzul de a moşteni), pe care Racine îl denumeşte *nerăbdare* şi care este refuzul absolut prin care un organism se opune unui ceva care-l stăpîneşte în mod excesiv. Paralizia fizică şi obligaţia morală merg mînă-n mînă. Forma sublimată a legăturii fiind recunoştinţa, Néron înainte de orice devine ingrat ; el hotărăşte că nu datorează nimic mamei sale ; asemeni acelor copii care aruncă insolent asupra părinţilor responsabilitatea de a-i fi născut, el defineşte darurile Agrippinei ca pure interese [82]. Imoralismul său este specific adolescentin : el refuză orice meditaţie între dorinţa lui de-a exista şi lume ; dorinţa este pentru el un fel de categoric *a fi acolo* pe care toată lumea trebuie să-l recunoască de îndată [83]. Acest fel de detonaţie dintre dorinţă şi împlinirea ei este semnificată de un gest brusc : chemarea gărzilor (ca să aresteze, ca

[80] ...De pretutindeni pe Néron îl voi asalta. (III,3)
La începutul piesei Agrippine asaltează deja uşa lui Néron. Cînd îl blestemă ca îşi atribuie cu anticipaţie funcţia de Erinie :

Căci Roma, cerul, viaţa ce-ai dobîndit prin mine
Oricînd şi pretutindeni mă vor lega de tine.
Şi ca o furie remuşcarea te va hăitui... (V, 6) [241]

[81] Deci m-a jignit...
Să afle-ntreg pămîntul de groază-nfiorat
Că nu-i totuna fiul cu cel ce-i Împărat. (I, 2) [182]

[82] IV, 2

[83] Trebuie ca-n sfîrşit să iubesc. (III, 1)
Te las ! de ea departe mă chinuie iubirea (III, 1) [204]

să escorteze) [84], fapt care constituie, după cum se ştie, întotdeauna o modalitate de a ieşi din limbaj, din tragedie, deci. Néron vorbeşte puţin, el este fascinat de act [85].

Acest personaj, teatral după cîte spune Istoria, este pe scenă de un pragmatism radical ; el înlătură orice decor actelor sale, le învăluie într-un fel de aparenţă lunecoasă, le privează de substanţa lor pentru a le purifica efectul. Acesta este sensul mîngîierii neroniene : Néron este omul îmbrăţişării [86] pentru că îmbrăţişarea nu dezvăluie moartea decît o dată consumată. Această „alunecare" are un substitut lunebru, otrava. Sîngele este o materie nobilă, teatrală, fierul este un instrument retoric al morţii [87] ; dar, în ceea ce-l priveşte pe Britannicus, Néron vrea ca el să dispară pur şi simplu şi să nu fie înfrînt în mod spectaculos ; ca şi mîngîierea neroniană, otrava se furişează, tot ca şi ea nu oferă decît rezultatul, nu şi căile ; în acest sens mîngîierea şi otrava fac parte dintr-un sistem imediat, în care distanţa de la proiect la crimă este absolut redusă ; otrava neroniană este, de altfel, o otravă rapidă, avantajul ei nu este întîrzierea, ci nuditatea, refuzul unui teatru sîngeros.

Iată care este problema lui Néron. Pentru a o rezolva Néron se va lăsa pînă la urmă în voia sistemului narcissian (să se facă recunoscut de lume înspăimîntînd-o). Dar aceasta numai după ce, în tot cursul

[84] Din contră, Agrippine este o fiinţă a limbajului. Limbajul său este o substanţă cu care-şi înăbuşă fiul şi căreia Néron, în mod fatal, îi opune comportamente ale fugii, ale tăcerii, ale elidării.

[85] Supravegherea ascunsă pe care Néron o exercită asupra Junici în celebra scenă şase din actul doi este *un act*, în sensul deplin al termenului, şi foarte rar în tragedie.

[86] La despărţire din braţe-i nu puteam să mă smulg. (V, 3)

[87] Rana sîngerîndă este explicit opusă otrăvirii :
— De-a fratelui său sînge cum nu s-a-nspăimîntat ?
— În mare taină, doamnă, au fost urzite toate. (V, 5) [239]

piesei, şi-a schiţat propria sa soluţie, iar soluţia lui Néron este Junie. El nu şi-o datorează pe Junie decît sie însuşi. Faţă de tot ceea ce vine de la altcineva înăbuşindu-l, putere, virtute, sfaturi, morală, soţie, crimă chiar, numai o mică parte din el şi-a inventat-o singur : dragostea sa. Se ştie cum anume o descoperă pe Junie şi că această dragoste ia naştere din specificitatea fiinţei lui, din acea chimie particulară a organismului său care-l face să caute umbra şi lacrimile. Ceea ce îşi doreşte el în Junie este o complementaritate, pacea unui corp diferit şi totuşi ales, odihna nopţii ; într-un cuvînt, ceea ce caută cu atîta frenezie acest înăbuşit, aşa cum un înecat caută aerul, este *respiraţia* [88]. Femeia este aici, conform celor mai vechi tradiţii gnostice (reluate de Romantism), Femeia este mijlocitoare de pace, cale de reîmpăcare, iniţiatoare în cele ale Naturii (împotriva falsei Naturi materne) ; fie că este vorba de o trăsătură de tinereţe, fie de o intuiţie, Néron vede în dragostea sa pentru Junie o inefabilă experienţă pe care nici o descriere mondenă (în speţă cea pe care o face Burrhus) nu poate s-o epuizeze [89].

Printr-un rol de esenţă, Junie este Fecioara Consolatoare, deoarece Britannicus găseşte în ea exact ceea ce caută şi Néron : ea este cea care plînge şi care primeşte plînsul, ea este Apa care învăluie, destinde, ea este umbra al cărei termen solar este Néron. A putea plînge cu Junie, acesta este visul neronian înfăptuit de dublul fericit al acestuia, Britannicus. Între ei simetria este perfectă : o încercare a forţelor îi leagă de acelaşi tată, de acelaşi tron, de aceeaşi femeie ; ei

[88] Dacă uneori...
N-aş veni să respir în genunchi la picioare-ţi... (II, 3)
[89] Dar, crede-mă, iubirea-i cu totul altceva. (III, 1) [204]

Firesc, acest conflict între lege şi subversiune se exprima printr-un conflict între generaţii.

sînt fraţi [90], ceea ce vrea să însemne, conform naturii raciniene, că sînt duşmani şi că sînt înlănţuiţi unul de celălalt ; îi uneşte un raport magic (şi, după cum spune Istoria, erotic [91]) ; Néron îl fascinează pe Britannicus [92] aşa cum Agrippine îl fascinează pe Néron. Izvoriţi din acelaşi punct, ei nu fac decît să se reproducă în situaţii contrare : unul îl-a deposedat pe celălalt astfel încît unul are totul şi celălalt nimic. Dar tocmai în acest punct se articulează simetria poziţiilor lor : Néron are totul şi cu toate acestea nu există ; Britannicus n-are nimic şi cu toate acestea există : fiinţa se refuză unuia în timp ce-l copleşeşte pe celălalt. *A Avea* nu poate să coincidă cu *a Fi* pentru că, aici, Fiinţa nu vine de la lume, aşa cum ar vrea să-l convingă pe Néron Burrhus şi Narcisse, ci de la Junie. Junie este cea care-l face pe Britannicus să existe şi care-l alungă pe Néron în indistinctul unui Treout destructor şi al unui viitor criminal. Între Néron şi Britannicus, Junie este arbitrul absolut şi absolut gratuit [93]. Printr-o operaţie caracteristică Destinului ea *răstoarnă* nenorocirea lui Britannicus în binecuvîntare şi puterea lui Néron în neputinţă, faptul de a avea în nulitate şi sărăcia în fiinţă. Prin însuşi bunul plac al privirii ei care-l caută pe unul şi-l ocoleşte pe celălalt în virtutea unei alegeri la fel de nemotivate ca şi cea a *nu-*

[90] ...Britannicus, fratele meu. (II, 1).
[91] „Mai mulţi scriitori ai timpurilor acelora afirmă că, în zilele care au precedat otrăvirea, Néron a abuzat adesea de tinereţea lui Britannicus". (Tacitus, *Anale*, XIII, 17.)
[92] Proiectele-mi ghiceşte şi-aude ce vorbesc. (I, 4).
[93] Dacă uităm pentru o clipă reaua-credinţă raciniană, care îi *dă* pe Néron ca monstru şi pe Britannicus ca victimă înnăscută, arbitrajul Juniei anunţă în mod curios *Candida* lui Bernard Shaw : între un bărbat pastor şi sigur de sine şi un îndrăgostit, poet şi fragil, Candida este somată să se îndrepte *către cel mai slab* : ea se va duce, firesc, spre soţul său. Cel mai slab, aici, este, evident, Néron. Junie îl alege pe Britannicus pentru că Destinul este rău.

men-ului divin, Femeia Consolatoare devine o Femeie Răzbunătoare, fecunditatea promisă devine eternă sterilitate ; de abia ieşit din găoace, Néron este lovit de cea mai îngrozitoare frustrare : dorinţa sa este condamnată fără ca însă obiectul să dispară. Femeia prin care cerea să se nască moare fără să moară [94]. Disperarea lui Néron nu este cea a unui om care şi-a pierdut iubita ; este disperarea unui om care este condamnat să îmbătrînească fără a se naşte vreodată.

Bérénice. Bérénice este cea care-l doreşte pe Titus. Titus nu este legat de Bérénice decît prin obişnuinţă [95]. Dimpotrivă, Bérénice este legată de Titus printr-o imagine, ceea ce vrea să însemne, la Racine, prin Eros ; această imagine este, firesc, nocturnă [96], Bérénice se reîntoarce pe îndelete la ea de fiecare dată cînd se gîndeşte la dragostea sa ; Titus are pentru ea voluptatea unei străluciri înconjurată de umbră, a unei măreţii cumpătate ; repaus printr-un protocol tipic racinian în miezul acelei „nopţi înflăcărate" în care a primit în faţa rugului tatălui său omagiile poporului şi ale senatului, el îşi dezvăluie în imaginea erotică esenţa sa corporală, strălucirea blîndeţii : el este un principiu total, un *aer*, în acelaşi timp lumină şi învăluire. A nu mai respira acest aer înseamnă a muri. De aceea Bérénice merge pînă acolo încît îi propune lui Titus un simplu concubinaj (pe care Titus îl respinge [97]) ; şi din acest motiv, lipsită de hrana sa, această imagine nu va putea decît să piară într-un aer rarefiat, diferit de aerul lui Titus şi care este vidul progresiv al Orientului.

Aşadar, aici, puterea erotică aparţine Bérénicei şi numai ei. Totuşi această putere, contrar alcătuirii obişnuite a tragediei raciniene, nu se însoţeşte cu puterea politică ; cele două puteri sînt despărţite şi de aceea tragedia se termină într-un mod ambiguu ca şi cum s-ar epuiza lipsindu-i acea scînteie tragică izvorîtă de obicei din concentrarea excesivă a acestor două puteri într-o singură persoană. Puternică, Bérénice l-ar ucide pe Titus ; îndrăgostit, Titus s-ar căsători cu Bérénice ; supravieţuirea lor a amîndurora este un fel de pană, semnul unei experienţe tragice care eşuează. Nu pentru că aceste două figuri disjuncte n-ar face eforturi disperate spre a ajunge la statutul tragic : Titus face tot ce poate spre a se îndrăgosti, Bérénice duce o luptă înverşunată pentru a-l domina pe Titus, amîndoi folosind rînd pe rînd armele obişnuite ale eroului tragic, şantajul cu moartea ; şi dacă, pentru ca să se ispravească odată, Titus îşi impune soluţia sa, o face într-un mod ruşinos ; dacă Bérénice o acceptă, o face cu preţul unei iluzii, cea de a se crede iubită [98].

Înţelegem cît de înşelătoare este aici simetria anticului *invitus invitam ;* nu există nici o egalitate de situaţie între Titus şi Bérénice. Bérénice este cu totul în puterea Erosului ; pentru Titus problema centrală mai este încă o problemă de legalitate : cum să rupi o lege, să scapi de un ceva care te înăbuşă ? După cum se ştie, există în Racine o ameţeală a fidelităţii. Această sfîşiere, atestată în toate tragediile lui Racine, îşi găseşte în *Bérénice* cea mai clară expresie datorită faptului că infidelul Titus are un dublu fidel : Antio-

[91] Doamnă, fără să moară, ea-i moartă pentru el (V, ultima scenă).

[95] Nu cunoaştem Erosul lui Titus decît prin aluzia sa la „mîinile frumoase" ale Bérénicei.

[96] Văzut-ai tu, Phénice, splendoarea-acelei nopţi ? (1,5)

[97] Dacă-i aşa, stăpîne, de ce ne-am despărţi ?
Eu de căsătorie niciînd nu-ţi voi vorbi... (IV, 5)

[98] Mărturisesc, atunci eram neliniştită
Şi că iubirea voastră se va sfîrşi credeam
Dar mă iubiţi şi văd acum că mă-nşelam. (V, 7)

La drept vorbind ea nu ştie nimic mai mult ca la-nceput.

chus. Antiochus este reflectarea lui Titus, raport cu atît mai firesc cu cît Titus este izvor de strălucire [99]. Iar fidelitatea lui Antiochus faţă de Bérénice este esenţă de fidelitate, el o confundă cu fiinţa sa [100]; eternă, împreunînd adică, dintr-o dată, trecutul şi viitorul, necondiţionată (Antiochus este credincios fără speranţă [101]), această fidelitate are un fundament legal: Antiochus a fost cel dintîi care s-a îndrăgostit de Bérénice [102], a primit-o pe tînăra fată din mîinile fratelui ei; legătura lui cu Bérénice are garanţia solemnă a unei forme, ea este într-adevăr o legalitate (pe cînd cel infidel s-a făcut iubit fără nici un motiv, printr-un adevărat rapt [103]). Titus şi Antiochus nu se deosebesc deci decît ca dublă postulare a unui aceluiaşi organism, urmare a unei abile distribuţii a sarcinilor: lui Titus infidelitatea, lui Antiochus fidelitatea. Şi, firesc, o dată mai mult, cea discreditată este fidelitatea: Antiochus este un dublu slab, umilit, învins, el suferă vădit de o pierdere a identităţii [104]: acesta este preţul fidelităţii. Această fidelitate, ca să spunem aşa, caricaturală îi este totuşi necesară lui Titus: ea este în fond maladia din care trăieşte şi se explică astfel de ce întreţine el o familiaritate tulburătoare cu ea: nu numai că Titus îl leagă strîns pe Antiochus de dilema

[99] Titus îndrăgostit, căsătorindu-se cu ea
Va răspîndi şi-asupra voastră strălucirea sa. (I, 3)

[100] Că eşti acelaşi, Antiochus, pot să nu mă-ndoiesc?
Şi pot, fără să şovăi, să-i spun că o iubesc? (I, 2)

[101] Plec încă credincios deşi eu nu mai sper. (I, 2)

[102] ...vă amintiţi că-ntîia dată-aici inima mea
A fost străpunsă de privirea voastră... (I, 4)

[103] O iubeam; i-am plăcut. (II, 2)

[104] **Pe cînd, fără speranţă, urît, sătul de viaţă,**
Rivalu-i nefericit părea doar că-l urmează. (I, 4)
De sute de ori cu cea mai mare blîndeţe
Lui Titus într-un alt el însuşi îi vorbeam. (I, 4)
Pentru atîta dragoste asta mi se cuvine:
Să primesc lacrimi care nu-s pentru mine. (III, 2)

sa, dîndu-i mereu să *vadă* dragostea sa pentru Bérénice: trebuie ca rivalul să fie *martor* [105], mai puţin, poate, din sadism cît din exigenţă de unitate [106]; dar nici nu încetează de a se delega lui Antiochus, de a face din acesta purtătorul său de cuvînt [107], (şi ştim cît de sexualizată este vocea în teatrul racinian, şi în mod cu totul special în *Bérénice*, tragedie a afaziei [108]) printr-una din acele învestituri de la iubit la rival familiare lui Racine [109]. Se înţelege că de fiecare dată cînd Titus este necredincios el trebuie să se delege credinciosului Antiochus; s-ar spune că Antiochus este acolo spre a fixa infidelitatea lui Titus, spre a o exorciza. Prin el Titus se dezbară de-o fidelitate care-l înăbuşea; prin Antiochus el speră să evite conflictul său esenţial, să înfăptuiască imposibilul: să fie credincios şi necredincios la un loc, fără vină. Antiochus este conştiinţa sa curată — adică reaua sa credinţă.

Căci nu este adevărat că Titus ar avea de ales între Roma şi Bérénice. Dilema se referă mai degrabă la două momente decît la două obiecte: de-o parte un trecut şi anume cel al copilăriei prelungite, în care îndoita supunere faţă de Tată şi faţă de iubita-Mamă este trăită ca securitate [110] (oare nu Bérénice este aceea care l-a salvat pe Titus de la desfrîu? oare nu

[105] Şi cînd această regină, întărindu-şi biruinţa,
Vă aşteaptă ca martor al ilustrei serbări. (I, 3)
Pe tine te-aşteptam bucuriei mele martor. (I, 4)
Fii singurul martor al plînsetelor lui şi alor mele. (III, 1)

[106] Cu noi aceeaşi inimă şi-acelaşi suflet eşti. (III, 1)

[107] Şi nu vreau decît vocea ta să împrumut. (III, 1)

[108] Şi de la prima vorbă limba mi s-a-ncurcat... (II, 2)
Haide, Paulin: eu nu mai am ce să-i mai spun. (II, 4)
Vai mie! Ce-aş mai putea să-i spun? (IV, 7)

[109] Roxane se deleagă lui Atalide, Pyrrhus o încredinţează pe Hermione lui Oreste care tocmai pe aceasta o iubeşte, Mithridate o încredinţează pe Monime lui Xipharès.

[110] Iubeam şi suspinam într-o profundă pace... (II, 2)

este ea *totul* pentru el ?) ; pe de altă parte, de la moartea Tatălui, ucis, poate, de către fiu [111], un viitor de responsabilitate în care cele două figuri ale Trecutului, Tatăl şi Femeia (cu atît mai ameninţătoare cu cît iubitul-copil îi este *obligat),* sînt distruse printr-un acelaşi gest. Căci aceeaşi crimă răpune atît pe Vespasien cît şi pe Bérénice [112]. O dată Vespasien mort, Bérénice este condamnată. Tragedia este foarte exact intervalul care separă cele două omoruri.

Or — şi în aceasta constă profunda viclenie a lui Titus — primul omor va servi de alibi celui de-al doilea : Titus o va condamna pe Bérénice în numele Tatălui, al Romei, pe scurt, al unei legalităţi mitice. Titus îşi va justifica infidelitatea sa faţă de Bérénice simulînd că i s-ar fi impus o fidelitate generală faţă de Trecut ; primul omor devine viaţă încremenită, nobil alibi, teatru [113]. Roma, cu legile ei care-şi apără cu gelozie puritatea sîngelui, este o instanţă parcă anume făcută ca să autorize părăsirea Bérénicei. Totuşi, Titus nici măcar nu reuşeşte să dea acestei instanţe o aparenţă eroică ; deliberarea lui se referă la o spaimă şi nu la o datorie : Roma nu este pentru el decît o opinie publică ce-l înspăimîntă ; tremurînd, el evocă mereu acel anonim *ce-o să se spună ?* [114]. Chiar şi Curtea este o personalitate prea precisă ca să-l ameninţe într-adevăr ; el îşi trage frica — şi prin urmare şi justificarea — dintr-un fel de *se* cît mai general cu putinţă. De fapt, Roma este o pură fantasmă. Roma este tăcută [115], numai el o face să vorbească, să ameninţe, să constrîngă ; fantasma este atît de mult un *rol* în protocolul rupturii încît, aidoma acelor isterici care uită pentru o clipă că au un braţ paralizat, uneori Titus încetează să se mai teamă ; Roma dispare, Titus nu ştie de-a ce anume se joacă.

Bérénice, aşadar, nu este tragedia unui sacrificiu, ci povestea unei repudieri pe care Titus nu îndrăzneşte să şi-o asume. Titus nu este sfîşiat între o datorie şi o dragoste, ci între un proiect şi un act. Aceasta este acel celebru *nimic :* distanţa neînsemnată dar trudnic străbătută care desparte o intenţie de alibiul ei : o dată alibiul găsit, trăit teatral (Titus merge pînă acolo încît mimează moartea [116]), intenţia poate să se înfăptuiască, Bérénice este îndepărtată, fidelitatea lichidată, fără să existe nici măcar riscul remuşcărilor : Bérénice nu va fi Erinia care visa să fie [117]. Bérénice este *convinsă :* acestui rezultat cu totul neaşteptat în tragedia raciniană i se mai adaugă şi o altă particularitate : figurile conflictului se despart fără să moară, alienarea încetează fără o soluţie dezastruoasă. Acesta este, fără îndoială, sensul Orientului Bérénicei : o *îndepărtare* a tragediei. În acest Orient se adună toate imaginile unei vieţi supuse puterii celei mai anti-tragice cu putinţă : permanenţa (solitudine, plictis, suspin, rătăcire, exil, eternitate, supunere sau dominaţie fără bucurie). Printre aceste imagini domină două ca nişte derizorii statui alle crizei tragice : tăcerea şi durata. Aceste două noi valori sînt preluate de către înseşi fiinţele Orientului ; Antiochus şi Bérénice. Antiochus este omul tăcerii. Condamnat prin acelaşi gest la tăcere şi la credinţă el a tăcut cinci ani înainte de a-i

[111] Am dorit chiar al tatălui meu loc... (II, 2)
[112] Dar de-abia îl chemase Cerul pe tatăl meu... (II, 2)
[113] Un teatru mai nobil îmi propun... (II, 2)
[114] Aceste aplauze, onoruri şi cuvinte
Sînt pentru Titus tot atîtea legăminte... (V, 2)
[115] Totul tace : şi eu singur, prea-n pripă tulburat,
Aduc nenorociri pe care le-aş putea amîna. (IV, 4)
Atunci cînd Roma tace... (IV, 5)

[116] Eu însumi nu mai ştiu dacă acum respir. (IV, 7)
[117] ...durerea-mi de-acum şi bunătatea de-altădat'
Sîngele meu, ce vreau să curgă-aici în palat,
Sînt duşmanii pe care eu ţi-i voi lăsa :
Şi fără să regret perseverenţa mea,
Pe ei mă bizui c-or să mă răzbune. (IV, 5)

vorbi Bérénicei ; el nu-şi concepe moartea altfel decît tăcută [118] ; ultimul său *vai* este o reîntoarcere la o tăcere definitivă. În ceea ce-o priveşte pe Bérénice, se ştie că, o dată terminată tragedia, timpul nu mai este decît o infinită lipsă de însemnătate al cărei substitut spaţial este pluralitatea mărilor [119] : redată duratei. viaţa nu mai poate fi un spectacol. Acesta este în rezumat Orientul pentru Bérénice : moartea însăşi a teatrului. Şi o dată cu Antiochus îmbarcat pe vasele ancorate la Ostia, Titus trimite întreaga tragedie în neantul oriental.

Bajazet. *Bajazet* constituie o stringentă investigaţie cu privire la natura locului tragic. După cum se ştie, acest loc este prin definiţie închis. Or, pînă la *Bajazet*, închiderea locului racinian rămîne circumstanţială ; este vorba, în general, de o cameră a palatului ; înconjurătorul însuşi, palatul, alcătuieşte o masă tainică şi ameninţătoare (cu deosebire în *Britannicus* unde tragedia este deja un labirint). În *Bajazet* acest loc este închis prin destinaţia sa ca şi cum toată fabulaţia n-ar fi decît forma unui spaţiu : Seraiul [120]. De altfel acest Serai a constituit în acele timpuri principala curiozitate a piesei ; s-ar spune că publicul presimţea în această instituţie un fel de caracter topic, una dintre temele cele mai importante ale imaginaţiei omeneşti, anume cea a concavităţii.

[118] Mai demult Bérénice mi-a luat orice speranţă
Şi mi-a impus chiar o veşnică tăcere
Şi am tăcut cinci ani... (I, 2)

Să nu vă temeţi c-o durere oarbă
Ar umple universul cu larma suferinţei mele... (I, 4)

[119] Peste-o lună, peste un an, cum vom putea îndura,
Stăpîne, ca atîtea mări să ne despartă ? (IV, 5)

[120] Racine nu distinge Seraiul (sau palatul Sultanului) de harem (sau apartamentul femeilor).

Acest loc închis nu este totuşi o autarhie, el depinde de un Exterior. Tocmai această ambiguitate oarecum organică este cea care stă la baza întregii piese. În Serai se întrepătrund două spaime, orbirea şi supunerea. Roxane este cea dintîi care exprimă această ambiguitate a Seraiului ; ea deţine această putere absolută [121] fără de care ştim că nu poate să existe nici o tragedie raciniană, şi totuşi această putere ea n-o deţine decît ca delegată a Sultanului ; ea însăşi este subiect şi obiect al unei atotputernicii. Seraiul este într-o oarecare măsură aidoma unei arene în care Roxane ar fi matadorul : ea trebuie să ucidă, dar sub privirea unui judecător invizibil care-o înconjură şi-o vede ; ca şi în arenă unde taurul este condamnat şi unde omul totuşi riscă, în Serai se desfăşoară un joc improvizat şi totuşi fatal. În amîndouă cazurile, închiderea şi deschiderea cercului sînt în acelaşi timp şi norme şi acte : Seraiul este un loc al ceremoniei şi al morţii.

Dacă Seraiul este un mediu înspăimîntat aceasta se datorează faptului că Amurat este o privire invizibilă ; este o lume care nu poate să primească lumină de nicăieri şi care se ştie totuşi supusă unei certitudini exterioare care o înfricoşează. Seraiul nu ştie niciodată unde este Amurat, pentru că timpul exterior nu are aceeaşi viteză cu timpul tragic astfel încît distanţele care-l înconjoară sînt ireale [122] : cine poate dovedi că un ordin nu se modifică între momentul plecării şi momentul sosirii sale ? Seraiul este aidoma lumii : omul

[121] Ştii că.....
Şi cu puteri depline asupră-ţi că domnesc ;
Că dacă mai respiri e fiindcă te iubesc ? (II, 1)

Reintră în neantul din care eu te-am scos. (II, 1)

Stăpînă în Serai, judecătoare a vieţii tale... (V, 4)

[122] Dar, după cum ştiţi, deşi-am făcut tot ce se poate,
Un drum lung desparte Bizanţul de armate ;
. . . . . .
Şi pot să nu ştiu tot ce s-a întîmplat. (I, 1).

se zbate împotriva incertitudinii semnelor sub privirea unei Puteri care le schimbă după bunul său plac. Atalide, Roxane, Bajazet, Acomat sînt niște orbi ; ei caută cu spaimă în celălalt un semn clar. Și totuși aceste victime sînt niște călăi : ei omoară sub privirea celui ce-i va ucide.

Prima contradicție a Seraiului este cea a sexualității sale ; el este o arie feminină sau eunucoidă, este un loc desexualizat, umplut cu o masă de ființe nediferențiate [123], el este elastic și plin ca și apa [124]. Cel care circulă aici cu cel mai mult firesc este Acomat ; Acomat nu este, în mod distinct, la Racine un eunuc (cu toate că ena în nuvela lui Segrais), ci are atributul asexualității, bătrînețea, pe care el însuși o prezintă ca fiind o stare de neparticipare [125]. În același timp acest loc castrat este supus unor teribile presiuni erotice ; mai întîi cea a lui Amurat a cărui privire irezistibilă străbate continuu masa înnebunită închisă în Serai ; apoi cea a Roxanei și cea a Atalidei. Și înlăuntrul acestei sexualități pozitive (cu care au fost învestite în special femeile), ambiguitatea continuă, încurcă rolurile ; forța sexuală trece de la unul la altul, de la Amurat la Roxane, adevărat substitut al Sultanului, de la Roxane la Atalide, care a fost împuternicită să reprezinte pe lîngă Bajazet *vocea* favoritei [126] (și este știut cît de sexualizat este cuvîntul la Racine).

[123] Această mulțime de conducători, sclavi, muți, un întreg popor

[124] Pe care palatul îl închide între zidurile sale. (II, 1)

[125] ...o mare liniștită-n port ne-aduce. (III, 2)
...Vrei oare ca la vîrsta mea
Să fac ucenicia josnică a dragostei ? (I, 1)

[126] Ce vrei să spui ? ! Încrezător chiar într-atîta ești
Ca de-o ridiculă mînie să mă bănuiești ? (IV, 7)
Roxane. . . . . .
De inima lui Bajazet se odihnea cu mine
. . . . . .
Îl vedea prin ochii mei, prin gura mea-i vorbea. (I, 4)

Firește, această ambiguitate sexuală ajunge la culme în Bajazet : Bajazet nu este decît un sex neprecizat, inversat, transformat din bărbat în femeie. Critica timpului remarca ceea ce ea numea *searbădul* personajului ; în zilele noastre s-a încercat revirilizarea rolului [127] ; dar *searbădul* lui Bajazet nu ține de caracter (este lipsit de interes să discutăm dacă Bajazet *este* așa sau altminteri), este definit prin situația sa ; Seraiul este cel care-l invertește ; mai întîi fizic chiar, dacă se poate spune așa : Bajazet este un mascul închis [128] într-un mediu feminin unde el este singurul bărbat ; el este un trîntor despre care s-ar putea spune că este hrănit, îngrășat de Roxane pentru însăși puterea lui genitală ; aidoma gîștelor care sînt îndopate pentru sucul enta ficaților lor, Bajazet este închis în întuneric [129], păstrat, copt, pentru plăcerea Sultanei care va conduce de altfel uciderea lui așa cum controlezi un orgasm [130] ; pornit de la o puternică sexualitate [131] îl simțim încetul cu încetul desexualizat de către virila Roxane. Dar ambiguitatea lui sexuală ține mai ales de faptul că el este un mascul prostituat : Bajazet este frumos și se dă Roxanei pentru a obține un bun, el dispune pe față de frumusețea sa ca de o valoare de schimb [132]. Or, tocmai această stare total parazitară [133] a lui Bajazet îl desexualizează : se știe că, la Racine, „rolurile" sexuale sînt în esență definite prin Relația

[127] A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, vol. 4, p. 345 și urm. (Edit. Domat).

[128] Astfel, pentru un timp, Amurat dezarmat
Închis în serai pe Bajazet l-a lăsat. (I, 1)

[129] Plîngîndu-l pe Bajazet, farmecele-i lăudam,
Care, păstrate-n umbră cu o geloasă grijă... (I, 1)

[130] Mi-aș pierde răzbunarea dac-aș grăbi-o atît. (IV, 6)

[131] Pentru că, mereu, Bajazet a disprețuit
Molatica lene a copiilor de sultani. (I, 1)

[132] Bajazet e demn de iubit ; văzu că salvarea
Îi atîrna de aprecierea ei, și curînd i-a cîștigat-o (1, 1)

[133] Sîngele meu vi-l datorez, viața-mi vă aparține. (II, 1)

de Autoritate, şi că nu există la el o altă constelaţie erotică decît cea a puterii şi a supunerii.

De la Bajazet la Roxane inversarea rolurilor se suprapune opoziţiei celor două Erosuri raciniene pe care le-am putea numi Erosul-obişnuinţă şi Erosul-eveniment, Bajazet este supus celui dintîi ; dragostea lui pentru Atalide s-a elaborat încetul cu încetul de-a lungul unei copilării petrecute împreună [134], este o dorinţă de identitate (Atalide este de-acelaşi sînge cu el [135]) ; este vorba aici de acel Eros sororal despre care ştim că este esenţialmente fidelitate, legalitate, dar şi neputinţă de-a te naşte, de-a deveni matur. Roxane, din contră, aidoma lui Pyrrhus, aidoma lui Néron, este definită printr-o forţă de ruptură ; plebee, străină adică de sîngele tragic, funcţia sa este de-a răsturna legalitatea ; pentru ea căsătoria nu înseamnă numai posesie fizică, ci este instituţia unei noi alianţe, subminarea unei legi treoute [136]. Dorinţa ei pentru Bajazet este, aşadar, un refuz al Timpului ca valoare, consacrare a Evenimentului, ea participă la cel de-al doilea Eros racinian în care *îmi place* irupe fără cauză, fără consistenţă chiar, ca un act abstract (e ceea ce exprimă nenumăratele perfecte simple de tipul : *îi plăcu, o văzui, îl iubii etc.*).

Ca erou dogmatic, Roxane se zbate totuşi în cel mai înăbuşitor mediu pe care l-a cunoscut tragedia raciniană ; rolurile pe care ea le continuă : Pyrrhus,

[134] Din anii noştri fragezi, îţi aminteşti prea bine,
Dragoste-a strîns legături prin sînge-ncepute. (I, 4)
O ! această dragoste-atît de blîndă, şi născută în copilăria noastră... (II, 5)

[135] Plin de o dragoste-n copilărie născută... (V, 4)

[136] Ştiu că datina sultanilor mi-e duşmană... (I, 3)
Cu toată dragostea mea dacă-n această zi
O dreaptă cununie cu el nu mă va uni ;
De va-ndrăzni să-nvoce o lege odioasă... (I, 3)

Néron, Titus puteau oricînd pune un concept în spatele forţei fizice care îi apăsa ; Roxane, în ce o priveşte, luptă cu Absenţa ; şi pentru prima dată capcana este faţă spaţială : Serailul o prinde pe Roxane în acelaşi timp, ca condiţie, ca temniţă şi ca labirint [137], ca obscuritate a semnelor adică : ea nu ştie niciodată *cine* este Bajazet ; cînd află, ambiguitatea încetează, nenorocirea ei este în acelaşi timp şi o ieşire, uşurare [138] (dar este, de asemenea, şi sfîrşitul tragediei). Naşterea dorinţei sale este surprinsă în acest moment al căderii în capcană : Serailul înăbuşă rapid un Eros de origină totuşi evenimenţială ; el se naşte dintr-o atingere, dintr-o oarbă vecinătate : Roxane îl doreşte pe Bajazet tocmai pentru că *nu-l vede ;* iar Bajazet o seduce prin vocea lui Acomat (încă o învestitură) [139]. Serailul deviază, falsifică ceea ce constituie esenţialul Erosului racinian, vederea ; dar, în acelaşi timp, şi exasperează : Roxane doreşte un prizonier (eternă dorinţă a constelaţiei raciniene), dar îl doreşte cu atît mai mult cu cît este ea însăşi prizonieră. Într-un cuvînt, Serailul, prin dubla sa funcţie de temniţă şi de vecinătate, exprimă fără încetare această mişcare contradictorie de părăsire şi de reluare, de exasperare şi de frustrare care defineşte suferinţa raciniană : în aceasta constă latura „orientală" a lui Racine : Serailul este literalmente mîngîierea care înăbuşă, îmbrăţişarea care ucide. Am văzut că în *Britannicus* substanţa fu-

[137] Crescut în Serai ştiu cît e de-ntortocheat. (IV, 7)

[138] Ah ! respir în sfîrşit ; ce bucurie e-n mine
Că-n sfîrşit trădătorul s-a trădat şi pe sine.
. . . . . .
Liniştitei mele furii răzbunarea-i rămîne. (IV, 5)

[139] Pe Bajazet plîngîndu-l darurile-i lăudam
Care . . . .
Deşi atît de-aproape îi erau neştiute.
Ce să-ţi mai spun ? Pierdută, sultana nu dorea
Decît ca el s-apară-n sfîrşit în faţa sa. (I, 1)

nebră a acestei mîngîieri e otrava ; în *Bajazet* este sugrumarea ; poate pentru că tematica lui Néron este de ordin incendiar, arma sa este, în mod logic, glaciarul ; cea a lui Amurat (sau a Roxanei care-l reprezintă), cu ordinele lui reconfirmate și din nou remise, este de ordin respiratoriu, arma sa este șireangul.

Prin structura sa neîncetat ambiguă, neîncetat răsturnată, ca loc întemnițat și care întemnițează, care este acționat și care acționează, care este înăbușit și care înăbușă, Serailul este însuși spațiul universului racinian. Oricît ar fi o economie a nefericirii, acest univers este, cu toate acestea, un echilibru : ființele care-l populează se țin drepte pentru că stau sub apăsarea forțelor antagonice — cel puțin în timpul tragediei care este un timp etern și totodată nul. Frica susține frica [140], mîngîierea înăbușirea, temnița dorința. Așa încît a ieși din Serai înseamnă a ieși din viață, afară doar de cazul în care accepți să trăiești în afara tragediei : este ceea ce face eunucul Acomat, căruia îi este încredințată reprezentarea soluției dialectice [141] ; Acomat este omul navelor [142], obiecte a căror funcție anti-tragică este cunoscută. Dar numai Acomat, ca personaj străin de tragedie, poate fugi din Serai către viață, marea este pentru el aducătoare de libertate. În ceea ce-i privește pe ceilalți, accesul lor la monstru este ireversibil, Seraiul înghite, nu dă nimic înapoi ; cînd se deschide poarta spre mare, aceasta se întîmplă numai pentru a primi moartea [143].

[140] Temîndu-se de ei și ei se tem de el. (I, 1)
[141] Cea mai sfîntă lege, ah ! e să vă salvez. (II, 3)
[142] Deja pe-o corabie-n port pregătită... (III, 2)
Pînă la zidurile spălate de mare
Pe vasele mele ce-s gata de plecare... (V, 11)
[143] Și deși poarta spre mare era închisă
De gărzile-n genunchi de-ndată-a fost deschisă
La ordinul Sultanului care vi se-adresa. (III, 8)

Mithridate. Tragedia *Mithridate* se joacă între două morți, moartea simulată și moartea reală a unui același iași om [144]. Sau, dacă vreți, *Mithridate* este istoria unei morți eșuate și reluată, aproape ca o scenă de cinematograf prost turnată și care se reia ; prima dată obiectivul s-a înșelat, el l-a prins pe *adevăratul* Mithridate ; a doua oară ornamentația este la locul ei, Mithridate poate să moară : este versiunea cea bună.

Prima moarte a lui Mithridate deschide o perioadă de anarhie ; despotismul Regelui viu impunea o ordine sub care răul se ascundea ; o dată Regele mort, răul izbucnește (ca și în *Phèdre*), cuvîntul devine liber, corupția își ridică capul, lucrurile apar în adevărul lor : cei doi frați sînt dușmani, rivali în politică și în dragoste ; amîndoi își asumă moartea Tatălui : e ca și cum l-ar fi ucis ; nimic nu-i deosebește, ei sînt la fel de vinovați, așa cum o atestă pactul tăcerii (al complicității deci) pe care Pharnace i-l propune lui Xipharès. Racine se va folosi de această subversiune egală, generalizată (și prin aceasta este *Mithridate* o tragedie a relei-credințe), pentru a extrage un Rău și un Bine distincte : el îi va despărți pe Xipharès și pe Pharnace. Binele se va fixa asupra lui Xipharès : el va fi iubit de Monime, va fi patriot, își va respecta Tatăl al cărui rival este totuși ca și fratele său. Acestea sînt calități gratuite, de esență și nu de situație ; situația însăși îl face vinovat pe Xipharès : el fură femeia Tatălui său care l-a crescut cît a fost copil asumîndu-și întrucîtva funcțiile Mamei [145], ceea ce nu era cazul lui Pharnace ; îl minte pe acest Tată care îl preferă [146] ; îl trădează în chiar măsura în care Mithridate îi încredințează în mod expres pe Monime ; în sfîrșit, con-

[144] Tragedia începe brusc, o dată cu falsa moarte a lui Mithridate. (I, 1)
[145] Dar eu, încă de mic, crescut la sînul său... (IV, 2)
[146] Stăpîne-ați crede că un plan atît de vinovat... (III, 3)

form fizicii tragice, Xipharès este vinovat de vina mamei sale [147]. Or, tocmai acest mănunchi de vinovății face din Xipharès un fiu *bun:* el iubește în Tatăl său un Judecător [148]; el se străduiește să obțină de la acesta nici măcar o recunoștință pentru devotamentul său, ci o îndurare. Și divinizarea Tatălui implică, evident, o absolută supunere față de Lege: Xipharès este omul Trecutului: el o iubește pe Monime aproape din copilărie [149], el este definit prin acel Eros sororal care este întotdeauna expresia unei legături ambigue, securitate și teamă în același timp.

La drept vorbind, Pharnace nu este contrarul lui Xipharès, el este mai degrabă un dublu emancipat al acestuia; secesiunea sa departe de Tată este înfăptuită, el se folosește de aceasta cu dezinvoltură; el este singurul erou racinian, după Pyrrhus, care poate să-și afirme libertatea fără să-i dea o *culoare,* adică alibiul unui limbaj [150], contrar lui Xipharès al cărui cuvînt inundă și acoperă [151]. Iată de ce, aidoma lui Taxile și lui Pyrrhus, el se situează chiar la limita instituției tragice. Raportul teatral se stabilește aici între Xipharès și Mithridate, Tatăl mîniat și creatura înjosită. Întoarcerea Tatălui după o moarte simulată ține de o teofanie [152]; Mithridate se reîntoarce din

[147] Ea l-a trădat pe tata...
Ce am simțit auzind a mamei mele crimă!

[148] Nu mai vedeam decît jignirea tatii... (I, 1)
Ai judecător pe-un tată care te iubește. (II, 2)

[149] Oare mai trebuie să-ți spun că fost-am primul cu
Cel ce văzîndu-te a vrut să fie-al tău mereu,
Cînd farmecele-ți născînde tatii necunoscute

[150] De ochii mamei tale crau de-abia știute? (I, 2)
C-o vană inocență nu mă voi împăuna

[151] E-adevărat, dragostea mea merită ura ta. (III, 2)
Roma, frate? O cer! Ce îndrăznești să-mi propui?...
(III, 1).

[152] Cînd tatăl meu apare, tot ce știu e s-ascult. (I, 5)

noapte și din moarte [153]. Dar zeul nu este aici decît schițat; el nu s-a coborît în infern, așa cum o va face Thésée, el n-a comunicat cu morții, moartea sa nu era decît o înșelăciune și nu un mit. Chiar și imortalitatea sa nu este decît o schiță; invulnerabil la otravă, el va muri totuși, acest zeu este un fals zeu. Xipharès, cumplit de vinovat, așteaptă un judecător atotputernic, și acesta este înțelesul pe care el și Monime îl dau reînvierii Regelui [154]. Dar acest zeu — iar faptul ne este revelat de către intervalul dintre cele două morți — acest zeu este un bătrîn viclean. Moartea Tatălui făcuse să irupă Răul; întoarcerea Tatălui nu face decît să-l agraveze, să-l facă și mai apăsător datorită noii rivalități incestuoase care i se adaugă, datorită meschinei trădări. De fapt, Tatăl este cel care i-a furat-o pe Monime lui Xipharès [155]. Acest Judecător, acest zeu, dacă este cu adevărat un zeu, este un judecător părtinitor, un zeu rău; neputînd să placă el nu poate decît să tiranizeze [156]; echivoc, chiar și ambiguitatea sa este malignă, mîngîierile sale — o dată mai mult — sînt ucigătoare [157], în sfîrșit și mai ales — căci aceasta este trăsătura constitutivă a divinității raciniene — acest judecător devine o balanță măsluită, dar *inteligent* măsluită: el știe întotdeauna să unască *puțin mai mult* decît iubește [158]. Pentru el, legalitatea este într-adevăr un instrument de tiranie:

[153] Romanii pe tata spre Eufrat l-au atacat
Și, noaptea, știuta-i prudență i-au înșelat.
După o lungă luptă tabăra a fugit
Și-acolo-n mormane de morți l-au părăsit. (I, 1)

[154] Ce-am făcut! (I, 4)

[155] Ajungă-ți, deci, ca să mă înțelegi
Că primul pe Regină-am văzut-o și-am iubit-o (I, 1)

[156] De-acum-nainte trebuie să renunț de-a vă place
Rămînîndu-mi doar dreptul de-a vă tiraniza? (II, 4)

[157] Mă-nșală, mă dezmiardă și își ascunde țelul. (IV, 2)

[158] Ura îi e mai mare, mereu, decît iubirea. (I, 5)

el a primit-o pe Monime de la tatăl ei[159], o ține prin Lege, pretinde fidelitate, face din nuntă o moarte consacrînd, o dată mai mult, identitatea patului cu mormîntul, echivocul tragic al altarului, în același timp nupțial și funebru : obiectul puterii sale este aici acea panglică regală rînd pe rînd diademă și streang cu care o împodobește și-o omoară pe Monime. În sfîrșit, ca să spunem lucrurilor pe nume, el este un zeu contabil care nu dă niciodată fără să ia înapoi : ceea ce pierde aici vrea să recîștige dincolo : în liturghia sa Monime este compensația însăși a înfrîngerilor lui[160], căci el nu are decît un singur limbaj, cel al lui a Avea.

Acesta este cumplitul Tată pe care îl regăsește un fiu vinovat. Ajunsă aici, tragedia exprimă universul racinian în tot adevărul său : zeii răi pe care omul nu și-i poate justifica decît recunoscîndu-se vinovat : acesta și nu altul este raportul lui Xipharès cu Mithridate. Dar știm că există, uneori, în tragedia raciniană un punct în care ea se alterează : reaua-credință. În *Mithridate* această alterare se face prin sacrificiul bătrînului Rege ; acest sacrificiu nu mai are nimic tragic, în sensul că el este neînsemnat : Mithridate este deja condamnat atunci cînd absolvă ; jertfa sa este ulterioară, el iartă ceva care nu-l mai privește ; el părăsește cu indiferență tragedia așa cum Bérénice o părăsea cu resemnare. Lipsită de orice sens al jertfei, moartea sa devine într-adevăr un *tablou*, prezentare decorativă a unei false împăcări ; conform gustului născînd, dar violent, al epocii, tragedia se pervertește în operă : *Mithridate* este o tragedie *rectificată*.

Iphigénie. Iată, fără îndoială, cea mai laică dintre tragediile lui Racine. Semnul acestui fapt este că personajele nu mai sînt figuri diferite, dubluri, stări sau

[159] Sortită de-un tată acestui mare rege... (II, 1)
[160] Dar îmi ții loc de imperiu și de coroană. (V, 5)

complemente ale aceluiași *psihic*, ci adevărați indivizi, monade psihologice net distincte unele de altele datorită unor rivalități de interese și care nu mai sînt legate într-o ambiguă alienare. Iphigénie este o „mare comedie dramatică" în care Sîngele nu mai este o legătură tribală, ci numai familială, o simplă continuitate de beneficii și de afecțiuni. Consecința critică este că rolurile nu mai pot fi reduse între ele, nu se mai poate încerca atingerea unui miez unic al configurației ; trebuiesc luate rînd pe rînd și definit ceea ce reprezintă fiecare, de data asta social și nu mitic.

Tragedia, încolțită din toate părțile de către puternicul curent burghez care domină epoca, tragedia s-a refugiat în întregime aici în Eriphile. Din părinți necunoscuți — ea nu încetează să amintească misterul acestei obîrșii a cărei obscuritate o chinuie, și o face să trăiască din moment ce descoperind-o va muri[161] — Eriphile este prin a nu fi nimic ; *ființa* ei este pizma zeilor[162] ; *făptuirea* ei este răul pe care îl propagă ca pe-o lumină[163] ; raportul său cu divinitatea păgînă este atît de personal, încît ea smulge din mîinile preotului cuțitul cu care acela vroia s-o jertfească : preotul — cuvînt nemaipomenit — este pentru ea un profan[164] ; ea vrea din plin să moară prin a se cunoaște, împlinind astfel contradicția tragică fundamentală, cea a lui Oedip. Erosul ei chiar este cel mai tragic dintre toate cîte le-a definit Racine : el este

[161] Mi-e frică să aflu căci un oracol cumplit
Mi-a spus că nu pot ști din ce sînge-am ieșit
Fără ca asta să nu-mi aducă moartea. (II, 1)
[162] E-o bucurie supraomenească pentru cer
Să-și arunce asupră-mi săgețile urii. (II, 1)

Vei vedea că zeii n-au prorocit așa
Decît spre a spori gloria lor și suferința mea. (IV, 1)
[163] Apropiindu-mă de-acești îndrăgostiți fericiți
Îi voi molipsi poate de nenorocul meu. (II, 1)
[164] Sîngele acestor strămoși din care-mi spui că mă trag
Va ști să curgă și fără mîinile-ți profane. (V, 6)

absolut fără nici o speranță [165] și în consecință fără limbaj (nu există nici o „scenă" între Achille și Eriphile) ; el nu s-a născut decît dintr-un violent traumatism : răpirea pe vasul lui Achille, îmbrățișarea, ochii închiși, apoi redeschiși asupra unui braț însîngerat, în sfîrșit descoperirea unui chip, cedarea, iată ce o leagă de răpitorul ei printr-o mișcare într-adevăr contra naturală [166]. Totul în ea este ruptură, ea este prin excelență ființa respinsă [167]. Dar această ființă respinsă este, poate, de asemenea, singura ființă liberă din teatrul racinian : ea moare *pentru nimic*, fără nici un fel de alibi.

Tragedia fixată astfel în personajul Eriphilei, drama burgheză poate să-și dezvolte reaua-credință în jurul Eriphilei, sau, mai degrabă, în fața ei se mișcă o întreagă lume. Miza este Iphigénie. Legată de Eriphile printr-o similitudine de situație, Iphigénie este contrarul simetric al acesteia : Eriphile nu *este* nimic, Iphigénie *are* totul ; fiică a lui Agamemnon, ea participă, ca și el, la lumea Avutului total ; ea este înzestrată cu părinți glorioși, cu nenumărați aliați, cu un iubit devotat ; ea are virtutea, puterea de seducție [168], puritatea. În ea, nimic nemotivat ; dragostea ei este produsul unei sume de cauze [169] : ea este ființa

[165] Nu mă-ntreba pe ce speranță e-ntemeiată
Fatala dragoste de care sînt subjugată. (II, 1)

[166] Acest Achille...
De-al cărui nume chiar silă-ar trebui să-mi fie
Și care, dintre muritori, îmi este cel mai drag. (II, 1)

[167] Am primit și-am văzut lumina care-mi dă viață
Fără ca tata sau mama să-mi surîdă. (II, 1)

Eu, care de părinții mei mereu părăsită,
Străină pretutindeni, poate nici cînd m-am născut
O mîngîioasă privire de la ei n-am avut ! (II, 3)

[168] Pe Iphigénie, deja, o mulțime de soldați
Admirîndu-i frumusețea o priveau fermecați... (I, 4)

[169] Gloria și dragostea lui, tata și datoria
Asupra sufletului meu îi dădeau putere. (II, 3)

conștiinței curate. Degeaba se prefac zeii că o condamnă, ea este întotdeauna de partea zeilor și chiar și moartea ei este un acord profund cu ordinea providențială : moartea ei este *justă*, justificată adică, înzestrată cu un țel, încorporată unei economii de schimb, ca moartea unui soldat : ea se dăruiește Tatălui său ; Agamemnon este pentru ea Tatăl total, el interceptează pînă și pe zei : nu pe ei îi ascultă Iphigénie, ci pe tatăl său, punîndu-și pînă și propria ei suferință între mîinile lui. Se înțelege că un asemenea *obiect* [170] de-abia dacă se întreabă în ce anume constă responsabilitatea sa ; fără îndoială trebuie ca ea să se creadă nevinovată pentru a se vrea resemnată ; dar ființa ei nu stă în nedreptate ; ea stă în disponibilitatea acestui „sînge", oferit lui Agamemnon, lui Achille, lui Calchas, zeilor, soldaților a căror proprietate nediferențiată ar vrea să fie.

Or, acest personaj-obiect este miza unei mici societăți unde se înfruntă, în jurul unei probleme de stat bine precizate (un obstacol neprevăzut în calea unei mari expediții de pedepsire, adică de profit) a unor ideologii foarte diferite, dar toate, pentru prima dată poate în teatrul racinian, perfect socializate. Este vorba mai întîi de puterea statală, Ulysse ; el are trăsăturile a ceea ce Voltaire numea cu admirație marele om politic : sensul interesului colectiv, aprecierea obiectivă a faptelor și a consecințelor lor, lipsa amorului propriu învăluind tot acest pragmatism într-o retorică a verbozității și într-un continuu șantaj cu marea morală [171]. Ulysse se sprijină pe puterea clericală. Calchas este un personaj important : mereu absent și mereu amenințător ca și imaginea zeului racinian, nimic, nici căsătorie, nici crimă, nici război nu se poate face fără el. Privilegiul teribil care-i permite

[170] Viața mea este un bun al vostru. (IV, 4)

[171] El țara și onoarea mi-a înfățișat. (I, 1)

să comunice cu zeii urmează cu o binevenită laicitate prozaicele necesități ale politicii ; sacrificarea fiicei Regelui era, la urma urmei, o operație care putea să-i coste mult ; ca un ecleziast abil, Calchas găsește soluția elegantă, cea care satisface atît aparențele spirituale cît și exigențele realității. Eriphile nu se înșală atunci cînd nu vede în Calchas decît un profan, aproape în felul în care un mistic ar judeca un preot prea legat de cele lumești. În spatele lor se află, de altfel, două seminții de zei ; cei ai lui Calchas sînt zei vulgari, ocupați cu prozaica încercare a omului ; în spatele Eriphilei stă Zeul tragic care nu vrea să se hrănească decît din cel mai pur rău ; cei dintîi nu sînt decît o bătaie de joc pe lîngă cei din urmă ; în ei vendeta tragică este degradată, redusă la tîrguirea unui mare profit economic ; deja ei nu mai sînt nimic altceva decît morala cu care îmbrăcăm, sub numele de sacrificiu, aspra lege a profitului : puțin sînge în schimbul unor mari bogății [172].

Mama și ginerele, asociați, reprezintă o ideologie cu totul contrară : revendicările individului împotriva unui Stat prea exigent. Și unul și celălalt proclamă că „persoana" este o valoare suficientă și că, prin urmare, vendeta este demodată : pentru Clytemnestre și pentru Achille vina nu mai este molipsitoare : e ilogic ca întreaga familie să plătească pentru răpirea Elenei [173]. Însăși justiția dă tărie acestei revendicări. Clytemnestre, femeie virilă și ambițioasă (căsătoria fiicei sale pe care a „aranjat-o" ea însăși [174] este, în ochii ei, o prețioasă promovare socială [175]), n-are nimic de Niobe în ea ; în tot acest mare „patetic" pe care i-l

[172] Doar Agamemnon renunțînd la biruință,
Nu vrea un strop de sînge în glorie să-l schimbe ? (I, 2)
[173] De vreți familia să plătească crima Elenei
La Sparta căutați-o pe Hermione, fiica ei. (IV, 4)
[174] Cu mîna mea în Argos ți l-am prezentat. (II, 4)
[175] Fiul lui Thétis și mie-mi va spune mamă. (III, 1)

găsea Voltaire ea păstrează un spirit pozitiv : așa, de exemplu, ea își caută sprijin în Achille și nu în zei, acțiunea omenească fiind mai sigură ; sau, iarăși, discută oracolul, contestă literalitatea lui, îl supune interpretării națiunii mai degrabă decît credinței oarbe [176] ; rebelă față de vechea Lege, ea preconizează transferul de la Tată la soț [177]. Achille merge și mai departe ; el nu știe și nu vrea să știe nimic despre sensul interesului colectiv ; el își este singurul stăpîn : să se lupte, n-are nici o importanță pentru cine anume, să se căsătorească cu Iphigénie fără zestre [178], iată ce vrea pentru că așa-i place lui : pentru a acționa el n-are nevoie nici de alibiurile războiului, nici de obligațiile de familie [179]. Acest războinic anarhizant este la fel de dezinvolt atît în ceea ce privește preoții [180] cît și în ceea ce privește însăși zeii [181] ; în ochii săi Tatăl este cu desăvîrșire desacralizat [182].

Acest Tată este un fals zeu. Ființa lui se sprijină pe un a *Avea*, el are totul, bogății, onoruri, putere, alianțe [183] ; dar caracterologic el nu este nimic ; *făptuirea* sa este lăturalnică (acesta este termenul pe care-l folosea deja Euripide cu privire la el). Ezitările lui n-au nici o legătură cu sfîșierea eroului tragic ; ceea ce se luptă în el nu sînt nici măcar întru totul dra-

[176] Un oracol spune tot ce pare să spună ? (IV, 4)
[177] . . . . . Pe-aceste meleaguri fi-vei
Tatăl, soțul, adăpostul și chiar zeii ei. (III, 5)
[178] Bucuros și plin de gloria de-a fi Soțul vostru... (III, 6)
[179] Bucuros de-nsurătoare, arme, vase, ostași
Credința-mi i-a promis tot, și nimic lui Ménélas. (IV, 6)
[180] Oracolul meu e mai sigur ca al lui Calchas. (III, 7)
[181] Zilelor noastre zeii le sînt întru totul stăpîni
Dar gloria stă în propriile noastre mîini. (I, 2)
[182] El tatăl vostru ? După tot ce-a pus la cale
Nu poate trece decît ca ucigaș al fiicei sale. (III, 6)
Ea singură-a primit jurămintele mele. (IV, 6)
[183] Rege, tată, soț fericit, fiul puternicului Atrid
Aveți a Greciei cea mai frumoasă parte. (I, 1)

gostea filială și datoria națională, sînt mai degrabă presiuni publice, vocile acelui *ce-o să se spună?* atît de puternice în universul racinian : *pentru* sacrificare sînt nu zeii, ci avantajele unei expediții a cărei glorie nu reușește să ascundă întru totul profitul [184] ; *împotriva* sacrificiului este, fără îndoială, un sentiment patern (Agamemnon nu este un monstru, el este un *mediocru,* un suflet mijlociu), dar acest sentiment are neîncetat nevoie de cauțiunea sau de rezistența altcuiva ; ca orice ființă slabă el trăiește în mod abuziv în limbaj ; este atacat prin limbaj, se teme și fuge de cuvîntările Clytemnestrei [185] ; și tot prin limbaj se pune la adăpost învăluindu-se nebulos în aforism, în considerațiile răsuflate asupra naturii omenești [186].

Toate aceste persoane (pentru că este într-adevăr vorba de revendicări individuale) sînt agitate, opuse sau, și mai mult, legate în sînul unei realități care este, de fapt, personajul central al piesei : familia. În *Iphigénie* se desfășoară o intensă viață de familie. În nici o altă piesă Racine n-a înfățișat o familie atît de solid constituită, înzestrată cu un nucleu complet (tatăl, mama, fiica), cu colaterali (Elena, în jurul căreia se duce lupta), cu ascendenți (soțul și soția și-i aruncă mereu în cap [187]) și cu perspectiva unei viitoare alianțe („drepturile" viitorului ginere sînt discutate cu înverșunare [188]). Cum să nu vezi că în acest bloc solid, cu desăvîrșire preocupat de un mare interes material, Eriphile (eroul tragic adică) este într-adevăr *intrusa,* pe care toți o vor sacrifica (și publicul contemporan

[184] Ca preț pentru o strălucită victorie
Ce-l va îmbogăți, răzbuna și-i va da glorie... (III, 6)

[185] Perfidului meu soț fug să mă-nfățișez
El nu va-nfrunta furia care m-a cuprins. (III, 5)

[186] Ferice de cel mulțumit și cu-o umilă stare... (I, 1)

[187] Lăsați-l pe Ménélas să dea-o-astfel de plată
Pe scumpa-i jumătate atît de vinovată... (IV, 4)

[188] IV, 6

cu Ludovic al XIV-lea împreună cu ei) pentru succesul clanului ? Există în *Iphigénie* un ciudat prozaism al raporturilor omenești, tocmai pentru că aceste raporturi sînt familiale, în sensul modern al cuvîntului ; prozaism al expresiei, uneori, care nu poate să nu ne amintească tonul certurilor burgheze din comediile lui Molière [189] ; dar mai ales și continuu prozaism psihologic, căci ceea ce numim în limbaj distins *asalturile* unui personaj asupra altuia nu este nimic altceva decît unitatea care va anima timp de secole teatrul nostru realist și pe care o numim printr-o prețioasă ambiguitate *scena,* sau, așa cum spune Giraudoux, „una din acele conflagrații hebdomadare care se iscă în familiile pasionate" [190].

Or, familia nu este un mediu tragic ; luată ca grup în viață și aproape că s-ar putea spune ca speță, animată adică de-o adevărată forță expansivă, ea nu poate să facă din imposibilitatea viețuirii o valoare și un țel. E adevărat că la ridicarea cortinei problema care se pune conștiinței este într-adevăr tragică : trebuie sau nu să fie sacrificată Iphigénie ? Această alternativă nu îngăduie, după cît se pare, nici o soluție neprevăzută, nici o soluție *născocită* : este ori da ori nu. Dar Racine (și în aceasta constă sensul profund al operei, *noutatea* sa, după cum subliniază prefața), Racine dă acestei dileme tragice o soluție nontragică ; și această soluție o furnizează *tocmai* personajul tragic. Tragedia spunea : să fie ucisă sau să nu fie ucisă Iphigénie. Iar Racine răspunde : să fie ucisă și *în același timp* să nu fie ucisă pentru că sacrificarea Eriphilei înseamnă salvarea semnificației omorului fără a-i asuma, totuși, absolutul. Racine schițează aici ceva asemănător soluției dialectice, formală, fără îndoială, bar-

[189] — Ah ! Știu prea bine ce soartă-i rezervați.
— Dacă o știți atunci de ce mai întrebați ? (IV, 6)

[190] J. Giraudoux, *Racine* (Grasset), p. 39.

bară încă (adevărata soluție dialectică ar fi fost născocirea unui mijloc care să le permită a se lipsi și de vînt și de zei), dar care constituie o mărturie în această a doua jumătate a secolului al XVII-lea a noului spirit, a acelui curent naturalist al cărui prestigios reprezentant a fost Molière : fără Eriphile *Iphigénie* ar fi o admirabilă comedie.

Phèdre. A spune sau a nu spune ? Aceasta-i întrebarea. Astfel este adusă pe scenă ființa însăși a cuvîntului : cea mai profundă dintre tragediile raciniene este în același timp și cea mai formală ; pentru că miza tragică este aici cu mult mai puțin sensul cuvîntului decît apariția lui, cu mult mai puțin dragostea Phèdrei decît mărturisirea ei. Sau, și mai exact încă : denumirea Răului îl epuizează cu desăvîrșire, Răul este o tautologie, *Phèdre* este o tragedie nominalistă [191].

De la început, Phèdre se știe vinovată și problema n-o constituie culpabilitatea ei, ci tăcerea ei [192] : în aceasta stă libertatea ei. Phèdre rupe această tăcere în trei rînduri : în fața Oenonei (I, 3), în fața lui Hippolyte (II, 5), în fața lui Thésée (V, 7). Aceste trei rupturi au o gravitate crescîndă ; de la una la alta Phèdre se apropie de o stare mereu mai pură a cuvîntului. Prima confesiune mai este încă narcisiacă, Oenone nu este decît un dublu matern al Phèdrei, Phèdre se destăinuie sie-însăși, își caută identitatea, își face propria istorie, confidența ei este epică. A doua oară Phèdre se leagă magic de Hippolyte printr-un joc, ea-i *înfățișează* dragostea ei, mărturisirea ei este dramatică. A treia oară ea se spovedește public în fața celui care, prin numai Ființa lui, a instituit vina ; spovedania ei este literală, purificată de orice teatralitate, cuvîntul său este o totală coincidență cu fapta, este *corectitudine :* Phèdre poate să moară, tragedia s-a epuizat. Este vorba deci de o tăcere torturată de ideea propriei sale destrucții. Phèdre este însăși tăcerea sa : ruperea acestei tăceri înseamnă moartea, dar, de asemenea, moartea nu poate fi altceva decît faptul de a fi vorbit. Înainte chiar de a începe tragedia Phèdre vrea să moară, dar această moarte este suspendată [193] : tăcută, Phèdre nu reușește nici să trăiască și nici să moară : singur cuvîntul va dezlega această moarte imobilă, va reda lumii mișcarea ei [194].

De altfel, Phèdre nu este singura figura a Tainei ; nu numai că taina sa este contagioasă, Hippolyte și Aricie refuzînd și ei orice nominație răului Phèdrei [195] ; dar, pe lîngă aceasta, Phèdre mai are un dublu care suferă și el constrîngerea spaimei de-a vorbi : Hippolyte. Pentru Hippolyte, ca și pentru Phèdre, a iubi înseamnă a fi vinovat în fața aceluiași Thésée care interzice fiului căsătoria, ca urmare a legii vendetale, și care nu moare niciodată. Mai mult chiar, a iubi și a spune acest lucru înseamnă, pentru Hippolyte, un scandal identic, o dată mai mult culpabilitatea sentimentului nu se distinge prin mimic de nominația sa : Théramène îi vorbește lui Hippolyte exact așa cum

---

[191] Și chiar de-ai ști ce soartă cumplită mi-a fost dată
Tot moartea mi-aș alege murind mai vinovată. (I, 3) [259]

[192] — Cum ? Hippolyte ? O, ceruri ! — Tu însăți l-ai numit. (I, 3)
Phèdre suferind de-un rău ce nu-l dă în vileag... (I, 1) [261]

[193] Ea moartea și-o dorește în deznădejdea ei. (I, 1) [250]

[194] Iar moartea care stinge lumina-n ochii mei
Va șterge pata neagră din strălucirea ei... (V, ultima scenă) [315]

[195] Hippolyte către Thésée :
...Să spun tot adevărul aș fi îndreptățit
Dar voi păstra o taină ce ți-ar spori durerea (IV, 2) [294]

Hippolyte către Aricie :
...Iar buzele-ți curate nicicînd să nu rostească
Povestea rușinoasă... (V, 1) [305]

îi vorbește și Oenone Phédrei [196]. Totuși, ca dublu al Phèdrei, Hippolyte reprezintă o stare mult mai arhaică a mutismului ei, el este un dublu regresiv ; deoarece constrîngerea lui Hippolyte este de esență [197], cea a Phèdrei este de situație. Constrîngerea orală a lui Hippolyte ne este dată ca fățiș sexuală : Hippolyte este mut *așa cum* este steril ; în ciuda precauțiilor mondene ale lui Racine, Hippolyte este un refuz al sexului, antinatură ; confidenta, voce a normalității, prin însăși curiozitatea sa, atestă caracterul monstruos al lui Hippolyte a cărui virginitate este un spectacol [198]. Fără îndoială că sterilitatea lui Hippolyte este îndreptată împotriva Tatălui, ea este dojană la adresa Tatălui pentru risipa anarhică cu care își irosește viața [199]. Dar lumea raciniană este o lume imediată : Hippolyte urăște carnea ca pe un rău categoric : Erosul este contagios, trebuie să te aperi de el, să refuzi contactul cu obiectele pe care el le-a atins : o singură privire a Phèdrei asupra lui Hippolyte îl corupe pe Hippolyte [200] ; spada lui devine respingătoare din momentul în care Phèdre a atins-o [201]. În această privință Aricie nu este decît omologa lui

[196] Théramène către Hippolyte :
Și te doboară dorul pe care-l ții ascuns. (I, 1) [254]

[197] Dragostea lui Hippolyte pentru Aricie este o stidare a esenței :
Căutîndu-mă acuma nu mă mai regăsesc. (II, 2)

[198] Și faima lui grozavă de om ne-nduplecat
Să-i cercetez mai bine purtarea m-a-ndemnat (II, 1) [267]

[199] Chiar povestindu-mi fapte mai puțin glorioase
Credința-i pretutindeni jurată și primită...
Știi cum, fără de voie, ce-mi spuneai ascultam
Și să termini mai iute adesea te rugam...

[200] Și să mă văd acuma, la rîndul meu, legat ? (I, 1)

[201] Nu pot fără de scîrbă să mă privesc pe mine. (II, 6)
A fost de-ajuns o clipă în mîna mea s-o vadă
Ca respingînd-o-n silă cu suflet împietrit
Să nu se mai atingă de fierul pîngărit. (III, 1) [280]

Hippolyte : vocația sa este sterilitatea nu numai prin hotărîrea lui Thésée [202], ci și prin însăși ființa sa. [203]

Constrîngerea este, așadar, forma simultan reprezentativă a pudorii, a culpabilității și a sterilității, iar *Phèdre* este pe toate planurile o tragedie a Cuvîntului blocat, a Vieții constrînse. Căci cuvîntul este un substitut al vieții : a vorbi înseamnă a pierde viața și toate comportamentele efuzive sînt resimțite, într-o primă mișcare, ca gesturi de delapidare : prin mărturisire, prin cuvîntul dezlegat, însuși principiul vieții pare că dispare ; a vorbi înseamnă a se împrăștia, a se castra adică, astfel încît tragedia este supusă economiei unei formidabile avarități [204]. Dar, în același timp, firește, acest cuvînt blocat este fascinat de expansiunea lui : în momentul în care Phèdre tace cel mai mult, exact atunci, printr-un gest de compensație, ea își aruncă hainele care o închid vrînd să-și arate nuditatea [205]. Înțelegem atunci că *Phèdre* este și o tragedie a nașterii. Oenone este, într-adevăr, doica, mamoșul, cea care vrea s-o scape pe Phèdre de cuvîntul ei cu orice preț, ea este cea care extrage limbajul din profunda cavitate unde este închis. Această intolerabilă zăvorîre a ființei, care este prin același gest mutism și sterilitate, constituie, de asemenea, se știe, esența lui Hippolyte : Aricie va fi deci moașa lui Hippolyte așa după cum Oenone este a Phèdrei ; dacă Aricie se preocupă de Hippolyte este anume pentru a-l străpunge [206], pentru a face să se reverse, în sfîrșit, lim-

[202] [Thésée o constrînge pe Aricie]
Ca frații ei să n-aibă, prin ea, nepoți de sînge,
Să nu mai dea vlăstare un neam răzbunător :
Cu sora lor o dată să piară viața lor. (I, 1) [253]

[203] Știi că dintotdeauna mă-mpotrivii iubirii... (II, 1)

[204] Acum îmi urăsc viața... (I, 3)

[205] Cît mă apasă vălul, podoabele și ele... (I, 3)

[206] Să-mblînzesc dorința ce nu vrea să se frîngă
Să-nduioșez un suflet ce nu știe să plîngă...
E tot ce vreau, aceasta mă atîtă. (II, 1) [268]

bajul lui. Mai mult încă : în visele ei, acest rol de mamoş înţelege Phèdre să-l joace faţă de Hippolyte ; aidoma surorii sale Ariane, dezlegătoare a Labirintului, ea vrea să descurce ţîţele, să deznoade firul, să-l conducă pe Hippolyte din grotă spre lumină [207].

Dar ce anume face Cuvîntul atît de înspăimîntător ? Mai întîi faptul că el este un act, cuvîntul este puternic. Dar mai ales faptul că el este ireversibil [208] : nici un cuvînt nu poate fi reluat : dat în stăpînirea Logosului, timpul nu poate fi întors, creaţia sa este definitivă. Astfel, eludînd cuvîntul, eludăm actul [209], trecîndu-l altuia ca în *jeu du furet* —, lăsîndu-i totuşi responsabilitatea ; şi dacă am început să vorbim printr-o „involuntară rătăcire", nu ajută la nimic să-ţi iei cuvîntul înapoi, trebuie mers pînă la capăt [210]. Iar şiretenia Oenonei constă tocmai nu în reluarea mărturisirii Phèdrei, în anularea ei, ceea ce este imposibil, ci în răsturnarea ei : Phèdre îl va acuza pe Hippolyte de chiar aceeaşi crimă de care s-a făcut vinovată ea : cuvîntul va rămîne intact, transferat pur şi simplu de la un personaj la altul. Căci cuvîntul este indestructibil : divinitatea ascunsă din *Phèdre* nu este nici Venus şi nici Soarele : ci Zeul acela „cumplit pentru sperjur", al cărui templu se înalţă la porţile Trezenei, înconjurat de mormintele strămoşilor şi în faţa căruia va muri Hippolyte. Thésée el însuşi este propria victimă a acestui zeu : cu toate că a ştiut să se *reîntoarcă* din Infern, să reia ceea ce nu poate fi reluat, el este cel

[207] Eu singură, Prinţe, te-aş fi putut învăţa
Din hăul Labirintului cum ai putea scăpa... (II, 5)

[208] In *Phèdre*, tragedie fără marivaudaj, cuvintele nu se reiau niciodată : deci nu există „scene".

[209] Ti-a fermecat simţirea fermecătoarea faţă ?
— Plec, Théramène, să-l caut pe-al meu tată. (I, 1) [254]

[210] Şi cum m-am smuls tăcerii lăsîndu-mă dorinţii
Voi merge mai departe... (II, 2) [271]
...Ah, om crud prea mult m-ai ascultat... (II, 5)

care vorbeşte prea devreme ; pe jumătate divin, destul de puternic pentru a domina contradicţia morţii, el nu poate totuşi destrăma limbajul : zeii îi întorc cuvîntul rostit sub forma unui dragon care-l sfîşie în fiul său.

Firesc, ca dramă cumplită a deschiderii, *Phèdre* dispune de o tematică foarte amplă a ascunsului. Imaginea ei centrală este Pămîntul ; Thésée, Hippolyte, Aricie şi fraţii ei [211] se trag cu toţii din Pămînt. Thésée este în adevăratul sens al cuvîntului un erou ctonic, familiarizat cu Infernul, al cărui palat regal reproduce înăbuşitoarea concavitate [212] ; eroul labirintic, el este cel care a ştiut să biruie grota, să treacă de mai multe ori de la umbră la lumină, să cunoască necunoscutul reîntoarcîndu-se totuşi ; iar locul firesc al lui Hippolyte este pădurea umbroasă unde-şi hrăneşte propria sterilitate [213]. În faţa acestui bloc telluric Phèdre este sfîşiată : prin tatăl său Minos, ea participă la sistemul afundului, al adîncii grote ; prin mama sa Pasiphaé, ea coboară din Soare ; principiul ei este o mobilitate neliniştită între aceşti doi termeni ; fără încetare ea îşi închide secretul, se reîntoarce în grota lăuntrică, dar tot fără încetare o forţă o sileşte să iasă de acolo şi să se înfăţişeze, să regăsească Soarele ; şi neîncetat ea atestă ambiguitatea naturii sale : se teme de lumină şi o cheamă [214] ; i-e sete de lumina zilei şi o pîngăreşte ; într-un cuvînt, principiul ei este însuşi paradoxul unei lumini întunecate [215], adică a unei contradicţii de esenţe.

[211] Sînge de rege, nobilă odraslă a Pămîntului...
. . . . . .şi ţărîna cu greu a băut
Sîngele nepoţilor nobilului Erechtée. (II, 1)

[212] Şi-mi par aceste ziduri că toate împreună... (III, 3) [284]

[213] Crescut în păduri, are asprimea lor. (III, 1)

[214] . . . Urăşti lumina pe care-o căutai. (I, 3)

[215] Aş fi vrut ca murind...
...s-ascund zilei o flacără atît de neagră. (I, 3)

Or, această contradicție capătă în *Phèdre* o înfățișare desăvîrșită : monstrul. Mai întîi monstruosul amenință toate personajele ; ei sînt cu toții monștri unii pentru ceilalți și în aceeași măsură vînători de monștri [216]. Dar mai ales, cel care intervine pentru a dezlega tragedia este un monstru, adevărat de data asta. Și acest monstru este însăși esența monstruosului, rezumă, adică, în structura sa biologică, paradoxul fundamental al *Phèdrei :* el este forța care irupe din adînciurile mării, el este cel care se năpustește asupra tainei, o deschide, o violentează, o sfîșie, o destramă și o risipește ; închiderii principiale a lui Hippolyte îi corespunde în mod tragic (ironic adică) o moarte prin explozie, pulverizarea larg *extinsă* de povestire a unui trup pînă atunci esențialmente compact. Povestirea lui Théramène [217] constituie deci punctul critic în care tragedia se rezolvă, în care, adică, reținerea anterioară a tuturor personajelor se dezleagă printr-un cataclism total. Așadar, Hippolyte este, în mod evident, personajul exemplar din *Phèdre* (nu spun personajul principal), el este într-adevăr victima conciliatoare în care secretul și ruptura lui ating într-un anume fel forma lor cea mai gratuită ; și în raport cu această mare funcție mitică a tainei sfărîmate, Phèdre ea însăși este un personaj impur : secretul ei, ieșirea din el fiind oarecum *încercată* în două rînduri, este în cele din

[216] Phèdre către Hippolyte :

Scapă universul de-un monstru care te revoltă. (II, 5)

Aricie despre Phèdre :

. . . . Cu brat de neînfrînt
Puzderie de monștri stîrpit-ați pe pămînt
Dar n-au pierit cu toții căci unul mai trăiește... (V, 3)
[308]

[217] În legătură cu povestirea lui Théramène există un excelent comentariu al lui Léo Spitzer pe care nu-l cunosc decît în traducerea italiană (*Critica stilistica e storia del linguaggio*, 1954, p. 227)

urmă dezlegat printr-o mărturisire extinsă ; în Phèdre cuvîntul își găsește *in extremis* o funcție pozitivă : ea are timp să moară : există în cele din urmă un acord între limbajul său și moartea sa, și unul și cealaltă au aceeași măsură (pe cînd lui Hippolyte îi este furat ultimul cuvînt) ; ca o pînză, o moarte înceată se strecoară în ea [218] și, tot ca o pînză, un cuvînt pur, uniform iese din ea ; timpul tragic, acest timp îngrozitor care desparte sistemul vorbirii de sistemul realului, timpul tragic este sublimat : unitatea naturii este restabilită.

Phèdre propune deci o identificare a interiorității cu culpabilitatea ; în *Phèdre* lucrurile nu sînt ascunse pentru că sînt vinovate (ar fi aici un mod de a vedea prozaic, al Oenonei, de exemplu, pentru care vina Phèdrei nu este decît contingentă, legată de viața lui Thésée) ; lucrurile sînt vinovate din chiar momentul în care sînt ascunse : ființa raciniană nu se deschide și în aceasta constă răul ei : nimic nu atestă mai bine caracterul *formal* [219] al vinii decît asimilarea ei explicită cu o boală [220] ; culpabilitatea obiectivă a Phèdrei (adulterul, incestul) este la urma urmei o construcție ulterioară, destinată să naturalizeze suferința unei taine, să transforme în mod util forma în conținut. Această răsturnare se identifică cu o mișcare mai generală, cea care orînduiește întregul edificiu racinian : Răul este oumplit în măsura în care este vid, suferi din pricina unei forme. Este ceea ce exprimă

[218] Dorind să-ți spun. . . . . .
În moarte am vrut pe-o cale mai lungă să cobor ;
Mi-am strecurat în sînge, încet, otrava-aceea... (V, 7)
[315]

[219] Se pare că Claudel a văzut acest caracter *formal* al răului Phèdrei atunci cînd spunea „*Phèdre* ea singură este o atmosferă".

[220] Phèdre, suferind de-un rău pe care nu-l dă-n vileag... (I,1)

foarte bine Racine cu privire la Phèdre cînd spune că pentru ea crima însăşi este o pedeapsă [221]. Tot efortul Phèdrei consistă în a-şi săvîrşi greşeala, în a-şi absolvi adică Dumnezeul.

Esther. Există în *Esther* un personaj scandalos, anume Aman. Acest trădător nu face parte din marea asociaţie legală care-i uneşte pe iudei, pe Esther, pe Mardochée şi pe Assuérus prin orgolioasa conştiinţă a Drepturilor lor. În acest nou univers providenţial, Aman vine din tragedie, de acolo unde au locuit altădată Taxile, Pyrrhus, Néron, şi Eriphile. De pildă, ca Néron sub Agrippine, Aman este imobilizat sub privirea lui Mardochée, Mardochée îl obsedează [222], întunecă în ochii săi întregul Univers [223], îi ia orice savoare [224] ; dar ca şi Eriphile el şi-a ales în mod liber alienarea : ura sa pentru Mardochée nu are drept mobil o rivalitate de rasă [225] sau de funcţie (cum va fi cazul între Matham şi Joad) : el îl urăşte în mod cu desăvîrşire pur. Şi tot ca şi Eriphile, faţă-n faţă cu familia iudee, el este orfanul [226] şi intrusul, de două ori străin, ca amalecit şi ca macedonian. El s-a făcut [227], s-a impus el singur, nu recunoaşte legea Sîngelui [228] ; trădarea sa nu este, pînă la urmă decît o dată mai

[221] Prefaţa, sfîrşitul primului paragraf.
[222] Chipu-i odios mă chinuie şi nu-mi dă pace... (II, 1)
[223] — Vedeţi universul plecîndu-i-se la picioare.
— Universul ? Nu, zi de zi un sclav oarecare
Mă-nfruntă c-o privire ce mă dispreţuieşte. (II ,1)
[224] Şi toată măreţia-mi devine de ne-ndurat
Cît timp soarele îl mai luminează pe acest perfid. (II, 1)
[225] Sufletul meu de măreţia-mi e-ntru totul legat
Şi de interesele sîngelui nu e preocupat. (II, 1)
[226] În mîinile persanilor, copil încă adus ..... (II, 1)
[227] Am ştiut soartei mele să-i îndrept nedreptatea. (II, 1)
[228] Acest Dumnezeu, e drept, e-un Dumnezeu de temut.
Dar vrea să i se-ntoarcă o ură ne-ndurată ? (III, 5)

mult, numele răsturnat al eliberării sale. În fond, Aman nu vrea decît un singur lucru : să fie recunoscut. La această curte unde gloria lasă întotdeauna să se întrevadă vreun oarecare resort economic [229], Aman n-are decît un singur imbold : voluptatea onoarei [230]. O singură fiinţă îl refuză : Mardochée. Mardochée este o privire imobilă care spune *nu*, şi există între el şi Aman acelaşi raport ca şi între Dumnezeu şi creatura căreia aceasta i-a refuzat harul său : tocmai această frustrare este cea care-l înlănţuie pe Aman de Mardochée : aidoma eroilor din vechea tragedie profană, el refuză să fugă, să părăsească tragedia.

Orînduirea din care este exclus Aman este binecunoscută, există în toate tragediile lui Racine, la diferite adîncimi, anume cea a Legalităţii. Legalitatea este asumată aici în mod deschis de către Dumnezeu, cel puţin de către Dumnezeul Vechiului Testament. Aşadar, este vorba pentru prima dată de o Legalitate din plin biruitoare, înzestrată în sfîrşit cu o conştiinţă absolut curată : Dumnezeu nu mai este citat în instanţă, copilul pare definitiv împăcat cu Tatăl său care îi dă numele său, vocea sa. „Dogmatismul", acest refuz de a moşteni care a chinuit atîţia eroi racinieni, este epuizat ; din contră, nu mai există decît o glorie, o beţie a moştenirii, o solemnă consolidare a Sîngelui, a Trecutului, într-un cuvînt, care este în acelaşi timp cea a Legalităţii profane şi cea a Legalităţii iudaice, a *Alianţei*.

Acest itinerar mitic care merge de data asta în sens contrar parcursului tragic, de la dispersie la alianţă, de la infidelitate la fidelitate, este străbătut de către poporul iudeu. *Esther* preia evreii într-o stare prin excelenţă raciniană, cea a ingratitudinii : ei au rupt

[229] Îţi dau bunurile şi puterea lui Aman. (III, 7).
[230] Numai onoarea poate mulţumi un suflet generos... (II, 5)

Alianța [231], au fost pedepsiți din generație în generație [232] conform legii vendetale ; problema lor este de-a-și „recăpăta harul", gest care l-a fascinat întotdeauna pe Racine. Căci Legalitatea, care apărea în atîtea alte tragedii ca o Natură într-o asemenea măsură înăbușitoare încît a te elibera însemna a îndrăzni să te alături Anti-Physisului, Legalitatea redevine Natură: atunci cînd se despărțiseră de ea, atunci erau evreii un popor monstruos, unic în raport cu întregul univers, revoltător în mod direct proporțional cu însăși singurătatea sa [233]. Totuși acest Dumnezeu pe care-l definește noua Natură rămîne un Dumnezeu nedrept, crud și atît de depărtat încît lumea este ca un neant în fața lui ; dar tocmai de aceea el permite legalizarea într-un fel sau altul a agresiunii, lupta cu conștiința curată, exersarea fără culpabilitate a puterii de distrugere, pe scurt, el îți îngăduie să trăiești împăcat economisind totuși o jertfă.

Esther este calea acestei reînnodări. Ea nu numai că unește atît creatura cu Dumnezeul ei cît, de asemenea, Puterea cu Tatăl care fusese momentan deposedat de ea, pe Assuérus cu Mardochée. Assuérus nu este decît o fracțiune a puterii divine : fără îndoială, ca orice Autoritate, el este în același timp nevăzut și strălucitor [234], el pune creatura într-o criză de identitate : în

[231] Sub asirieni, sclavia acestui popor
Era răsplata dreaptă a ingratitudinii lor. (III, 4)

[232] Păcatul părinților noștri care nu mai sînt
Face ca a lor crimă s-apesc-asupra noastră... (I, 5)

[233] Da, sînt, prietene drag, niște monștri-nfuriați. (III, 3)
Crede că-ntreaga natură doar pe noi ne urăște. (I, 3)
De restul oamenilor ei par despărțiți...
Și peste tot urîți, urăsc lumea-ntreagă... (II, 1)

[234] Ascunsă tuturor, cumplita majestate
Stă nevăzută-n adîncuri de palate. (I, 3)

De pe-acest tron sacru de fulgere-mprejmuit
Credeam că sînteți gata pulbere să mă faceți. (II, 7)

De strălucirea ochilor lui, ochiul era orbit. (II, 8)

fața lui, Esther n-are origine, obligată fiind să se definească prin întrebarea tragică primordială : *cine sînt eu?* (sau, cel puțin aici, pentru că *Esther* este o falsă tragedie : *cine este ea?* [235]). Dar acest Dumnezeu este de asemenea și creatură, își caută complementul [236] : solar, el găsește în Esther umbra, matul unui chip fără fard, o strălucire temperată de lacrimi [237]. Creatorul este Mardochée ; el este pentru Esther Tatăl total [238], ea este proprietatea lui absolută [239]. Mardochée el însuși este cel care a ofenit-o ca fecioară-victimă Dumnezeului-soț, el îi reglează acțiunile ca pe cele ale unui automat [240]. El *este*: staționarea sa cu semnificația unui scandal la porțile palatului este însuși semnul permanenței sale de-a fi ; el este adevărata esență, Legătura, Dumnezeul Trecutului, imobilitatea în fața a tot ceea ce este obiect sau instrument ; ca și Joad, el concentrează în el puterea sacră și ingeniozitatea laică ; zeul capricios, gratuit, strălucitor (Assuérus) nu este el însuși decît un obiect în mîinile acestei figuri cenușii, statice, adevărat spectru al inerției [241], căruia aici psyche-ul racinian i se supune și oarecum i se dă în seamă, precum Esther creatorului ei.

[235] Nici pînă astăzi Regele nu știe cine sînt. (I, 1)
Hai, îndrăzniți Regelui să-i spuneți cine sînteți (I, 3)

[236] În Esther totul este inocență și liniște,
Umbra celui mai negru necaz ea o îndepărtează
Și zilele întunecate ea mi le luminează. (II, 7)

[237] Iar eu, drept uneltire și drept înșelăciune,
Cerului îmi ofeream lacrimile ca jertfă.

[238] ...Mi-a ținut loc, Elise, de mamă și de tată. (I, 1)

[239] Ce spun? Viața ta, Esther, îți aparține? (I, 3)

[240] Cel prin care Cerul destinu-mi hotărăște
Asupr-acestei taine limba mi-o zăvorăște. (I, 1)

[241] El, mîndru așezat, cu chipul nemișcat...
La porțile palatului în acest timp se oprise...
L-am găsit acoperit de-un praf îngrozitor,
În zdrențe, palid. Dar de sub cenușă răzbătea
Ca și-nainte, dîrză, toată mîndria sa (II, 1)

Lumea împăcată, imobilitatea restabilită, Trecutul reînnodat, abolirea infidelității au drept preț această supunere față de Tatăl Preot și Conducător de popoare. *Esther* nu este numai un divertisment de circumstanță pentru niște copii ; ea este adevărată promovare a copilăriei, biruitoare contopire a iresponsabilității și a fericirii, alegerea unei delicioase pasivități gustată de un întreg cor de fecioare-victime, ale căror cîntece, laude și totodată plînsete, formează un fel de *mediu* — sensual — al fericirii raciniene.

Athalie. Ca pe vremea primei tragedii a lui Racine, iată doi frați dușmani, Juda și Israël ; acești doi frați au același Tată, Dumnezeu sau regii săi sectari : David, Solomon. Unul dintre cei doi frați este fiul cel bun, el reunește atotputernicia Tatălui, păstrează legea acestuia ; celălalt este fiul cel rău ; rebel, el se dăruie unor falși tați. Primul este captiv în templul încercuit ; celălalt este puternic. Cei doi frați duc o luptă pe viață și pe moarte, unul în numele Tatălui, celălalt împotriva Tatălui. Firește, fidelitatea față de Tată este înainte de toate Memorie, alegere a Trecutului, și conflictul fratricid este înfățișat de la primele versuri ale tragediei ca o catastrofală rupere a timpului [242] ; timpului ceremonial, constituit, adică, prin întoarcere și repetare [243], care este timpul Tatălui Legal și care este un timp imobil, i se opune un timp contradictoriu, pentru că acesta este o adevărată ridiculizare a timpului, uitare, adică ingratitudine [244]. Iată deci propusă, în această ultimă tragedie, direct și, ca, să spunem așa, la scara însăși a mitului, figura centrală a întregului univers racinian : schisma.

[242] Timpurile cum s-au schimbat !...
Îndrăzneala unei femei...
Zilele frumoase în întuneric le-a schimbat. (I, 1)
[243] Vin după datina străveche și solemnă... (I, 1)
[244] Ceilalți, spre-a lor pieire, pe Domnul l-au uitat... (I,1)

Originea schismei este, în mod evident, o ruptură a Alianței care unește pe Dumnezeu cu poporul său, pe Tată cu fiu ; miza conflictului tragic este, ca și în *Esther*, restaurarea acestui contract colectiv [245]. Este știut că ruperea Legalității este gestul care ruinează psihicul racinian. Schisma este o ruptură amplificată, expusă. Cel care încearcă să se despartă aici de Sînge nu mai este un individ (Pyrrhus sau Néron), Sîngele este cel care se sfîșie, el este cel care generează două linii antagonice și, ca să spunem așa, două legalități rivale dintre care una o imită pe cealaltă. Într-un cuvînt, descendența schismatică dispune ea însăși de un sînge, de o Ființă transtemporală, ea are vendeta sa internă [246], și în aceasta constă spaima ei : ea se aseamănă întru totul descendenței legitime. Nu mai este vorba aici de efortul unui singur om care se străduiește să sfarme el singur cumplita lege vendetală ; este vorba de conflicte a două vendete distincte, dar simetrice, de două Sangvinități omologe, pentru că ieșite din aceeași Sămînță. În stadiul său profan, sfîșierea racineană opunea pe *eu* lui *se*, libertatea mediului ambiant, o respirație unei înăbușiri ; în stadiul său religios schisma opune două obiecte finite ; ea pune față în față două dubluri (și nu *unul* împotriva *tuturora*) : două divinități (Iehova și Baal), doi preoți (Mathan și Joad [247]), doi regi (Athalie și Joas), doi Tați (Athalie

[245] Iar rege, preoți, țară, plini de recunoștință,
Să întărim legămîntul lui Iacov cu El. (V, 7)
[246] *Athalie :*
Da, în mînia-mi dreaptă făcut-am lucru bun :
Am pedepsit copiii, părinții să-mi răzbun. (II, 7) [351]
[247] Nu cred că e nevoie să-ți mai aduc aminte
De cearta mea cu Joad... (III, 3) [360]

și Joad [248]), și două Temple [249]. Aici conflictul nu mai are forma unui asediu, ci a unei înfruntări. Pînă la *Phèdre* tragedia se rezolva fie prin otravă, fie prin streang. Dar cortina pe care-o trage Joad ca să-și descopere leviți-soldați este ca o suprafață care unește și totodată desparte două lumi într-aceeași măsură înarmate : pentru prima dată scena raciniană este în mod solemn deschisă armelor. În nici o altă tragedie de Racine nu există un corp la corp atît de nud ca cel care-o unește pe Athalie cu Joad (cu Dumnezeu adică), pe fiu cu Tatăl ; acest corp la corp nu mai este o indistinctă îmbrățișare și mîngîiere, ci este luptă, limbajul lui este, în sfîrșit, blasfemia [250].

Evident, miza schismei este o ființă care ține în mod egal și de-o descendență și de cealaltă și pe care acestea și-o dispută. Joas este constituit în același timp din amestecul celor două sangvinități și din separarea lor : acest paradox constituie însăși ființa schismei. Cele două sangvinități sînt în el în părți egale, și cu drept cuvînt se întreabă cu spaimă Josabeth care din ele va învinge, sîngele patern sau sîngele matern [251] ; este vorba, firește, de o filiație arhetipică : Joas o dată adus la tatăl său Ochosias, descendența paternă se confundă cu ordinea masculină (David, Josaphat, Joram), descendența maternă cu cea feminină (Jézabel, Athalie), astfel încît acest ultim conflict raician este

[248] De bună seamă
Să las așa părinte...
Ce spui ?
Pentru-așa mamă. (II, 7) [350]

[249] Apoi, cînd Athalie și-aduse noul zeu
Îl înălță și-n cinstea-i clădi un templu-al său. (III, 3) [360]

[250] ..... Dumnezeu al iudeilor, ai învins ! (V, 6)

[251] Cine știe...
Dacă Domnul, despărțindu-l de groaznicele-i rude
Pentru David ierta-va păcatele lui crude (I, 2) [328]

un conflict mitic al sexelor. Problema constă, așadar, în a ști dacă copilul schismei poate pune capăt schismei, dacă ceea ce este constituit prin sfîșiere poate restaura unitatea originară, dacă, în conformitate cu viața, unul poate încolți din două contrarii, într-un cuvînt, dacă paradoxul este viabil. Racine evidențiază natura problematică a lui Joas punîndu-i mereu la încercare identitatea [252] (despre care se știe că este încercarea tragică prin excelență) : ieșit din noapte și din moarte [253], *cine este Joas ?* Întrebarea, în ciuda deznodămîntului aparent al tragediei, este prin natura sa fără răspuns (tragedia constă tocmai din alegerea unor întrebări fără ieșire, astfel încît ele să alimenteze în mod sigur dorința de eșec) : fără îndoială întronarea lui Joas și uciderea mamei sale par a-l face în mod definitiv fiul Tatălui, adică un fiu reîmpăcat cu Tatăl. Dar profeția lui Joad răstoarnă falsa tragedie providențială într-o tragedie adevărată : biruința Tatălui nu va fi decît momentul unei eterne ambiguități, termenul unei neîmpăcate sfîșieri ; necîștigat de mamă în chiar momentul cînd o ucide [254], Joas va reveni la condiția fratricidă fundamentală : îl va omorî pe fratele său Zacharie ; și versurile alternative pe care Corul i le dedică (III, 8) îl consacră în cele din urmă, la rîndul său, ca figură a sfîșierii.

Există la Racine, faptul este cunoscut, o contradicție între etica și estetica sa : Binele, la care aderă, este la el o abstracție, amestecată cu conformism, personajele sale aparent pozitive sînt personaje plictisitoare,

[252] Se spune c-aș fi orfan...
Și n-am știut niciodată care mi-au fost părinții. (II, 7)

[253] O noapte-adîncă înconjoară-a lui obîrșie... (III, 4)
Cuțitul retezase vlăstar după vlăstar
Cu voi plîngea tot Iuda destinul lui amar. (IV, 3) [378]
...Văzînd pe rege-aievea din mîna morții scos. (V, 1) [387]

[254] Maică-sa-n ceasul morții iată ce îi dorește... (V, 6)

un fel de mari măşti vide ; Răul pe care-l condamnă trăieşte ; sub aparenta întunecime mişună nuanţe, ispite, păreri de rău, ca şi cum în eroul sumbru ar veni să se cristalizeze însuşi miezul subiectivităţii raciniene. Acest contrast estetic acoperă, de fapt, o contradicţie metafizică bine-cunoscută nouă : Dumnezeu este vid şi totuşi lui trebuie să-i dăm ascultare. De partea lui Joad, a legalităţii biruitoare adică, activul este sumbru, monoton : un Dumnezeu al Luptelor a cărui iertare nu este acordată decît evaziv ; un preot fanatic şi neloial [255] care îndeamnă deschis la omor [256] ; un copil vindicativ a cărui inteligenţă merge mînă-n mînă cu cruzimea sa înnăscută ; partizani versaţi în arta relei-credinţe, fecioare atunci cînd trebuie să stîrnească mila, soldaţi atunci cînd trebuie să distrugă. S-ar spune că Tatăl nu este atotputernic decît printr-o hotărîre absolut gratuită a fiului său.

De partea subversiunii tabloul este cu totul altul, există o *structură* a Răului. Aşa, de exemplu, Joad este nedefinit, el nu este decît o pură *petitio principii ;* Mathan, el, are o istorie, este definit prin raportul de agresiune care îl uneşte cu Dumnezeu : preot apostat [257], rival deposedat al sacrificatorului sacru, ura sa pentru Dumnezeul iudeu este înainte de toate regret de a fi rupt Legea, de a fi făcut corp aparte, de a-l fi trădat pe Tată [258]. Ca al tuturor exclusilor racinieni, statutul său este triplu : el nu găseşte decît vid în afara legalităţii pe care a respins-o [259] ; ceea ce-l face să trăiască este ura lui ; răul îl atrage în starea pură, cataclismică [260].

Athalie, şi ea, este un duşman personal al Dumnezeului iudeu, ea este într-un raport de înstrăinare cu acesta. Şi ea este o exclusă : în faţa lumii închise a Legalităţii, lume rasistă dacă se poate spune aşa, ea este Străina [261]. Dar puterea sa subversivă merge cu mult mai departe decît răutatea maniacală a lui Mathan : ea are o adevărată putere asupra naturii : ea poate converti numele lucrurilor [262], ea însăşi poate să se convertească din Regină în Rege [263], să rivalizeze adică cu sexul descendenţei adverse ; ea este mamoş, explorator al tainelor interzise ; nu numai că încearcă străpungerea nopţii originare a copilului, astfel ca Joas să-l nască pe Eliacin, aparenţa fiinţei, dar şi mai mult chiar, ea profanează Templul, adică foarte exact, ea sfarmă taina a cărei formă semnificantă este

---

[255] Racine a justificat înşelăciunile grosolane ale lui Joad referindu-se la vicleniile lui Isus şi ale sfîntului Laurenţiu, ceea ce nu l-a împiedicat pe Voltaire să fie violent indignat.

[256] Ne-nfricat vărsaţi sîngele celor necredincioşi
Loviţi în Tiremieni şi chiar şi-n Izraeliţi. (IV, 3)

[257] Mathan, infamul, fugind de-altarele noastre... (I, 1)

[258] ...urăşte-acest local sfinţit
Şi-ar vrea să nimicească Dumnezeul pe care l-a părăsit. (I, 1)

[259] Evlavia-mi. crezi oare, c-atîta-i de aprinsă
Că m-a lovit orbirea, că mintea mea învinsă
Uitat-a ce-i un idol, un simplu lemn pictat
Ce, orice-aş face, tot e de carii măcinat ? (III, 3) [360]

[260] O, de-aş putea ca templul să-l lovesc amarnic
Făcînd astfel dovadă c-ameninţă zadarnic,
Peste ruini şi leşuri biruitor să trec
Mustrările de cuget, în crimă să le-nec ! (III, 3) [361]

[261] ...femeia străină şi păgînă
Fără vreun drept pe tronul lui David s-a urcat. (I, 1) [321]

Pe-această păcătoasă şi păgînă
Ce-al regilor săi scaun prin crim-a uzurpat... (II, 9) [354]

[262] Şi-ndrăzneala unei femei...
Zilelor noastre frumoase le-a pus un văl cernit. (I, 1)

[263] Jos, unde bărbaţii doar pot să stea
Înainta femeia trufaşă-n mers şi rea... (II, 2) [335]

...regina cu şart şi îndrăzneală,
Femeia ce-nvinsese a firii ei sfială... (III, 3) [358]

Templul [264]. În fond ea reunește toate funcțile anti-Naturii, dar tocmai prin aceasta ea se deschide în fața lumii : ea iubește bogăția, știe să guverneze, să instaureze pacea, știe, la nevoie, să se facă liberală, să-i lase pe zeii dușmani să coexiste ; pe scurt, ea are simțul *imprerium*-ului [265] ; lărgimea sa de vederi în materie de politică intră în contradicție cu fanatismul partidului preoțesc al cărui produs și instrument este întru totul micul Rege.

Și mai mult încă, ea cunoaște neliniștea [266], adică buna-credință ; de asemenea libertatea ființei : ea poate să se *transforme* [267], să redevină femeie sub acțiunea Erosului (căci în aceasta constă legătura care o unește cu Joas : *un farmec*, o fascinație a dragostei [268]). Ea vede în fidelitate o moarte, ea se simte gata să rupă, în sfîrșit, Legea vendetală : în tragedie ea este cea care se apropie de soluția anti-tragică : propunînd să ia copilul (exact așa cum Pyrrhus vroia să-l adopte pe Astyanax), ea recomandă o fuziune liberă a celor două sangvinități, restaurarea dreaptă a unui univers sfîșiat prin schismă ; din cele două legalități rivale ea vrea să facă o legalitate unică și nouă, să schimbe infanticidul în adopțiune, să substituie filialității *naturale*, izvor de cruzime, o filialitate *aleasă*, chezășie a reîmpăcării.

Se știe că Joad este Refuzul însuși. În fața *deschiderii* Athaliei el se reîntoarce înverșunat în cercul vendetal, convertește uciderea copilului în uciderea mamei, se supune necondiționat simetriei, profetizează o nesecată geneză de crime și o obligă pe Athalie să revină ea însăși la legea Sîngelui ; nu numai că, prin refuzul său, Dumnezeu o recufundă în răul ancestral, dar, sub trăsăturile mamei sale, Jezabel, o pedepsește cu cea mai îngrozitoare dintre nimiciri, risipirea cărnii azvîrlită la cîini [269]. Acesta este prețul care trebuie plătit pentru a da, după cum spune ultimul cuvînt al teatrului racinian — cu cîtă ironie ! — „orfanului un tată".

---

[264] Actele de închidere și de deschidere a Templului sînt însăși respirația acțiunii, așa precum în *Bajazet* erau închiderea și deschiderea seraiului.

[265] II, 5

[266] Pacea pe care o doresc și pe care nu o pot cîștiga. (II, 3)

[267] De două zile-ncoace-i de nerecunoscut... (III, 3) [358]

[268] Copilul, vocea-i blîndă, făptura lui aleasă
Mi-alungă dușmanii din sufletu-mpietrit
Și nu știu... (II, 7) [347]
Ori fie că vreun farmec în copilandru-aflase. (III, 3) [359]

[269] Și parte-avură cîinii de hoitul ei învins,
L-au sfîșiat în zece și sîngele i-au lins... (I, 1) [323]
În locul ei găsit-am doar hălci de trup, ciuntite,
Tîrîte prin noroaie, de sînge năclăite.
Și cîini flămînzi, în haită, fîșii din trup smulgeau,
Se-ncăierau pe pradă și sîngele-l lingeau. (II, 5) [339]

II. DICȚIUNEA RACINIANĂ

Se pare că publicul de azi îl consumă pe Racine într-un mod pur antologic : el vine să vadă în *Phèdre* personajul Phèdrei şi mai mult chiar decît pe Phèdre actriţa însăşi : cum o să se descurce ea ? Se ştie că, în mod curent, criticii teatrali îşi măsoară vîrsta după Phèdrele pe care le-au văzut. Textul însuşi este receptat ca un ansamblu de materiale din care plăcerea alege : versuri fericite, tirade celebre se reliefează pe un fond de obscurităţi şi de pliotiseală : pentru această actriţă, pentru acele versuri, pentru aceste tirade se vine la teatru ; restul se suportă în numele culturii, în numele trecutului, în numele unei încîntări poetice aşteptată cu nerăbdare pentru că ea a fost stabilită prin

secole de mit racinian [1]. Racine public (nu îndrăznesc să spun popular) este acest amestec de plictiseală și sărbătoare, adică, în esență, un spectacol discontinuu.

Or, dicțiunea raciniană, așa cum este ea practicată în mod curent azi, de la Comedia Franceză pînă la Teatrul Național Popular, încurajează și totodată pune în încurcătură acest gust al publicului. Îl încurajează pentru că îi prezintă un sens discontinuu, foarte în acord cu această voință de antologie despre care am vorbit ; și îl pune în încurcătură pentru că acest sens fragmentat, antologic, ea îl recită, îl susține adică printr-o respirație artificială. Totul se petrece ca și cum dicția raciniană ar fi rezultatul hibrid al unui fals conflict dintre două despotisme contrare și totuși iluzorii : claritatea detaliului și muzicalitatea ansamblului, discontinuitatea psihologică și continuitatea melodică. De unde vădita încurcătură a actorilor și a publicului în fața unui teatru pe care vor să-l trateze în același timp ca spectacol psihologic și ca pe un oratoriu.

În ceea ce privește dicția antologică a teatrului racinian aș aminti că aceasta constituie unul din elementele tradiționale ale esteticii burgheze : arta burgheză este o artă a detaliului. Bizuindu-se pe o reprezentare cantitativă a universului, ea crede că adevărul unui ansamblu nu poate fi decît suma adevărurilor particulare care-l constituie, că sensul general al unui vers, de exemplu, nu este decît pur și simplu suma

[1] Fiica lui Minos și-a Pasiphaei. — De l-aș urî, de el n-aș mai fugi, — Soare, pentru ultima dată vin să te văd. — Ariane, sora mea. — E pe de-a-ntregul Venus cu prada ei în gheare. — Aici cînd sînteți fug, departe vă găsesc. — Încîntător și tînăr, cuceritor de inimi. — De-abia trecut-am de porțile Trezenei. — Etc.

cuvintelor expresive care-l compun. Ca urmare, se atribuie o semnificație emfatică unei cît mai mari cantități posibile de detalii : actorul burghez intervine neîncetat în curgerea limbajului, „reliefează" un cuvînt, suprimă un efect, atrage mereu atenția că ceea ce spune el acolo este important, că are cutare semnificație ascunsă ; e ceea ce se cheamă *a spune* un text.

Această artă pointilistă se sprijină pe o iluzie generală : nu numai că actorul crede, conform prejudecății de nedezrădăcinat care vrea ca cuvintele să *traducă* gîndirea, că rolul său este de-a pune în legătură o psihologie și o lingvistică ; dar mai mult chiar, cît privește această psihologie și această lingvistică, el și le închipuie pe fiecare dintre ele fragmentate prin natura lor, compuse din elemente discontinue care-și corespund de la un sistem la altul înainte de a-și corespunde între ele : fiecare cuvînt devine pentru el o sarcină precisă (și cîtă osteneală își dă pentru aceasta), vrea cu orice preț să evidențieze o analogie între substanța muzicală și conceptul psihologic. Această analogie, falsă, nu poate fi exprimată decît printr-un singur mijloc, și acela tot atît de sărac : accentuarea anumitor cuvinte. Dar, bineînțeles, accentul nu mai este aici muzical, el este pur intelectiv : ceea ce se pune în relief este un sens ; actorul spune un Racine al său aproape așa cum un scriitor subliniază sau scrie cursiv anumite cuvinte ale textului său, procedeu didactic, dar nu estetic.

Această fragmentare a semnificațiilor are într-un fel drept scop de a ușura munca intelectuală a auditorului : actorul se crede împuternicit să gîndească pentru el. Se stabilește între actorul tragic burghez și publicul său un ciudat raport de autoritate, care ar putea, eventual, primi o definiție psihanalitică : publicul este aidoma unui copil, actorul este substitutul său matern, îi taie mîncarea, îi propune alimente gata îmbucătățite pe care celălalt le consumă pasiv.

Acesta este un raport general pe care-l regăsim nu numai în teatru, ci şi în alte arte. În muzică, de pildă, *rubato* este, şi el, o expresie emfatică a detaliului, substituirea sensului general printr-un sens particular, substituirea consumatorului prin interpret. S-ar putea spune că dicţia raciniană este, în cea mai mare parte a timpului, tiranizată de grija acestui *rubato*. Şi tot aşa cum *rubato*-ul prin indiscreţia sa distruge sensul natural al textului muzical, tot astfel, în dicţia raciniană, semnificaţia excesivă a detaliului distruge semnificaţia naturală a ansamblului : la limită, acest Racine gata mestecat de actor devine ininteligibil pentru că acumularea detaliilor excesiv de clare produce un ansamblu obscur ; o lege dialectică vrea ca şi în artă totul să nu fie pur şi simplu suma părţilor.

Emfaza detaliului are o consecinţă şi mai nefericită : ea deformează comunicarea actorilor între ei. Întru totul preocupat de-a pune în valoare textul detaliu cu detaliu, actorul nu se mai adresează nimănui, cu excepţia unui despotic zeu al Semnificaţiei. Degeaba se privesc actorii între ei, ei nu-şi vorbesc ; nu ştii cui anume fac declaraţii de dragoste Phèdre sau Hippolyte. Dar cel mai grav este faptul că nu şi-o spun nici măcar lor înşişi ; în general piesa pe care ne-o prezintă nu este la drept vorbind nici o comedie dramatică (în care personajele se definesc printr-o interpelare adevărată), nici un poem liric (în care vocea exprimă visător o adîncime). Totul se petrece ca şi cum actorul s-ar lupta nu cu sine însuşi sau cu alţi oameni, ci cu un fel de limbaj obscur, singura lui datorie fiind de a-l face ceva mai inteligibil. Interpretarea raciniană n-a ajuns încă la stadiul său adult : este un furibund exerciţiu de traducere şi nu manifestarea unor raporturi umane.

În cazul lui Racine, această hipertrofie a semnificaţiei pe parcele este extrem de stînjenitoare pentru actorul care o adoptă ; pentru că dacă acesta vrea să se

conformeze mitului racinian, el trebuie să sacrifice în acelaşi timp şi claritatea detaliului şi muzicalitatea ansamblului, să pulverizeze textul într-o multitudine de efecte semnificante pe care în acelaşi timp să le închege într-o melodie generală. Se ştie cît de sacră este ideea muzicii raciniene : trebuie plîns actorul tiranizat de această fantomă, la drept vorbind cu neputinţă de atins, şi care-l obligă totuşi să ţină versurile, să cînte vocalele, să vibreze finalele, pe scurt, să-şi orchestreze vocea ca şi cum ar fi vorba de o partitură.

Şi aici răul vine dintr-un exces de scrupul. Arta clasică este muzicală ; dar muzica este aici asumată de către o tehnică perfect definită : alexandrinul. Alexandrinul clasic epuizează în mod deschis toată muzica limbajului şi este o indiscreţie analogă cu acel *rubato* despre care vorbeam să i se adauge o muzică secretă care ar veni de la actor şi nu din datele într-o oarecare măsură ştiinţifice ale versului. Pentru că, tehnic, alexandrinul este definit ca o funcţie muzicală, tocmai de aceea el nu trebuie spus muzical ; el nu invită actorul la muzică, îi ia, din contră, această responsabilitate. La limită se poate spune că alexandrinul îl scuteşte pe actor de obligaţia de-a avea talent. Ca în orişice teatru codificat, regula se substituie deschis subiectivităţii, tehnica, expresiei. În teatrul oriental raporturile dintre rigoarea regulii clasice şi sintaxa imperativă a simbolurilor gestice şi vestimentare sînt nenumărate, iar rolul lor este de-a *epuiza* actorul, de a substitui ştiinţa inspiraţiei[2] : putem să ne închipuim un actor chinez care ar amesteca indiscret respectul

[2] Alexandrinul este, în mod evident, o tehnică de distanţare, adică de voluntară despărţire a semnificantului de semnificat. Prin ceea ce mi se pare un adevărat contrasens, actorii noştri se străduiesc fără încetare să micşoreze această distanţă şi să facă din alexandrin un limbaj *natural*, fie apropiindu-l de proză, fie, invers, muzicalizîndu-l. Dar adevărul alexandrinului nu este nici distrugerea, nici sublinierea : el este constituit de distanţă.

unei simbolici ancestrale cu o expresivitate personală împrumutată din naturalismul nostru ? În toate aceste arte în care tehnica ține în mod sistematic locul expresiei, talentul actorului nu poate consta decît într-o perfectă cunoaștere a acestei tehnici și în dorința de-a merge pînă la capăt (în ambele sensuri : de limită și de țel) : un actor racinian care ar ști ce este alexandrinul n-ar trebui să-l cînte : alexandrinul cîntă singur dacă este lăsat liber, liber să se manifeste în esența sa de alexandrin.

Aceste probleme sînt foarte importante pentru că, într-un limbaj atît de „distant" ca cel al tragediei clasice, alegerea dicției este mult mai importantă decît alegerea interpretării : s-ar putea spune că nu mai este nimic de interpretat în Racine din momentul în care ai ales modul de a-l „spune" ; sau, și mai exact : o dicție „distantă" antrenează, în mod firesc, o interpretare tragică. Este, în ceea ce mă privește, un învățămînt pe care l-am tras din *Phèdre*, așa cum a fost jucată de Teatrul Național Popular [3], în care s-ar putea spune că, în mare, se înfruntă cele două stiluri. Astfel, a vorbi de interpretarea Mariei Casarès (Phèdre) și de cea a lui Cuny (Thésée) nu poate însemna altceva decît opunerea dicției naturaliste dicției tragice. Maria Casarès a riscat mult și a pierdut mult în *Phèdre* de la T.N.P. Dar ceea ce trebuie spus de la început este că nu poți avea certitudinea că Phèdre este un rol bun ; sau, mai degrabă, este un rol a cărui coerență este îndoielnică, e un rol neunitar, în același timp psihologic (după tipicul îndrăgostitelor raciniene, Hermione sau Roxane) și tragic (înțeleg prin rol tragic cel în care comunicarea cu zeii este determinantă) : Phèdre este cînd vinovată (ceea ce ține de tragedia propriu-

[3] Palais de Chaillot, 1958, regia lui Jean Vilar.

zisă), cînd geloasă (ceea ce ține de o psihologie mondenă). Acest amestec atestă caracterul ambiguu al teatrului racinian din ultima perioadă unde, fără încetare și nearmonios, elementul tragic e în luptă cu elementul psihologic ca și cum Racine n-ar fi putut niciodată să aleagă între tragedia riguroasă, pe care n-a scris-o niciodată dar a cărei urmă zbuciumată a lăsat-o în majoritatea pieselor sale și comedia dramatică burgheză pe care a întemeiat-o pentru secole de-a rîndul și pentru care *Andromaque* și *Iphigénie* constituie exemple, acestea întru totul desăvîrșite.

Sigur este faptul că în dezvoltarea teatrului racinian importanța lui Dumnezeu (sau a Zeilor; merge crescînd : Dumnezeul racinian există din ce în ce mai puternic pentru că el este din ce în ce mai urît. Phèdre constituie într-adevăr, într-un anume sens, unul din cei din urmă martori ai acestei uri, și prin aceasta comunică cu zeii care o asupresc și o distrug (Venus), dar în același timp ea este încă (în raport cu Andromaque) și deja (în raport cu toate eroinele teatrului burghez) o îndrăgostită geloasă și intrigantă ; pe de o parte, nenorocirea ei atestă Destinul, ea este îndrăgostită fără libertate, ca în tragedia antică ; dar, pe de altă parte, această nenorocire este întrucîtva asumată de o activitate (și nu numai de o conștiință) : Phèdre își *fabrică* destinul, ea *face* (intrigi) sub presiunea Oenonei care, ca orice confidentă, reprezintă spiritul anti-tragic. Aceeași ambiguitate, aceeași impuritate estetică poate fi de altfel regăsită și pe un alt plan : *Phèdre* este o tragedie a tainei, dar este de asemenea o piesă de dragoste. Această prăbușire a tragediei era inevitabilă din momentul în care Racine, în pofida legendei antice, făcea din Hippolyte un îndrăgostit.

Așadar, rolul Phèdrei este foarte greu pentru că ea este un personaj, nu psihologic, ci estetic neunitar. Maria Casarès a jucat cu profunzime unul din elemente, elementul psihologic, și în aceasta, cred, s-a înșelat ;

interpretarea ei este esențialmente rațională deoarece ea joacă pasiunea ca pe o boală, nu ca pe un destin ; nu mai există, firește, în rolul ei, nici o comunicare cu zeii. Dar, în același timp — și aceasta a apărut marii noastre critici ca o regretabilă lipsă — această dragoste-boală nu are nici o substanță, pasiunea nemaifiind dată aici decît ca pură conștiință a straniului ei : niciodată nu se vede raportul care o unește pe Phèdre de Hippolyte ; o vedem pe Phèdre îndrăgostită, dar nu îndrăgostită de Hippolyte pentru că Phèdre jucată de Maria Casarès nu face nimic altceva decît să se gîndească pe sine. Într-un cuvînt, paradoxul nefericit al acestei interpretări este de a face din Phèdre ceea ce am putea numi o *conștiință isterică*, fapt ce trebuia să displacă tuturor, după cum s-a și întîmplat : pentru că isteria trebuia să îndepărteze partizanii unei distanțe tragice (și nu patologice) între Phèdre și pasiunea sa, Maria Casarès jucînd-o pe Phèdre ca și cum ar fi fost vorba despre ea personal ; iar caracterul ei reflexiv trebuia să dezamăgească profund pe amatorii unei pasiuni substanțiale și imediate.

Ca totală anarhie, punerea în scenă a lui Vilar a defavorizat-o mult pe Maria Casarès pentru că, dacă există un rol pe care regizorul trebuie să-l ia în mînă, atunci acesta este cel al Phèdrei în virtutea lipsei sale de unitate estetică despre care tocmai am vorbit. Rolul lui Thésée, din contră, nu comportă nici un obstacol natural, și este, ca să spunem așa, în statutul rolului de a trage toate foloasele de pe urma unei puneri în scenă invizibile. Thésée este într-adevăr *cel care apare*, esența lui este apariția din moment ce apariția lui este suficientă pentru a modifica raporturile umane. Simplicitatea este constitutivă rolului lui Thésée, așa cum este diviziunea rolului Phèdrei. Ceea ce nu împiedică însă ca succesul lui Cuny să se datoreze unei puteri personale : el a reușit în încercarea decisivă a

teatrului racinian care este „dicția". Această reușită vine din două demistificări : Cuny nu fragmentează sensul, el nu cîntă alexandrinul ; dicția sa se definește printr-un pur și simplu *a fi acolo* al cuvîntului.

În tragedia clasică vorbirea se definește printr-o foarte mare disproporție între semnificat și semnificanți. O tiradă, de exemplu, nu există semantic decît prin trei sau patru articulări fundamentale, ca și cum limbajul tragic ar avea de exprimat îndeosebi schimbări de atitudini mai degrabă decît aceste atitudini ele însele. Cuny pare a fi înțeles că vorbirea tragică operează cu înaintări de mari planuri imobile, cu trepte[4] ; el nu „reliefează" cuvintele, inflexiunile, accentele ; el nu intervine în propria sa vorbire decît ca să manifeste în mod clar schimbările sale cele mai importante. Pe scurt, dicția sa este *masivă* (adică operează cu mase).

Această masivitate are, asupra fondului, două rezultate : mai întîi că vorbirea raciniană devine în sfîrșit pe deplin inteligibilă, obscuritățile limbii, contorsiunile sintactice impuse de metrică dispărînd sub masiva proporție a intențiilor. Și mai ales psihologia este cea distanțată : Thésée nu este bărbatul încornorat al unei femei adultere (termeni sub amenințarea cărora stă necontenit orice interpretare a teatrului racinian) ; el este în esență o funcție tragică, cel pentru care există taina, cel prin care aceasta este dezvăluită, centrul fix (chiar, și mai ales, absent) al unui tropism general al culpabilității. Thésée-ul lui Cuny este într-adevăr în relație cu zeii, el este într-adevăr o ființă infernală care a cunoscut morții, un fel de animal enorm și gînditor care întoarce către „psihologia" familiei sale (pasiuni, minciuni, remușcări, strigăte) o privire reve-

[4] Explicația unui asemenea text, așa cum am făcut-o noi în învățămîntul nostru, a constat tocmai în definirea acestor trepte, în extragerea, adică, dintr-un mare număr de semnificanți a semnificatului unic care este ascuns aici.

nind de dincolo de pămînt. Şi dintr-o dată tragedia este, în sfîrşit, instituită. Căci zeii sînt însăşi determinaţia tragicului : pentru a juca tragic trebuie şi ajunge să te comporţi ca şi cum zeii ar exista, ca şi cum i-ai fi văzut, ca şi cum ei ar fi vorbit : dar atunci ce distanţă de la tine însuţi la ceea ce spui !

Este evident că Vilar s-a spălat pe mîini de toate aceste probleme, de toate aceste dificultăţi, de toate aceste imposibilităţi chiar. S-ar spune că el a jucat politica lui tot ce poate fi mai rău : *Racine nu este teatru, şi o dovedesc.* Dar *dînd frîu liber,* Vilar nu putea să nu ştie că *Phèdre* care se elabora fără el nu va fi nicidecum o *Phèdre* negativă, dovada unei imposibilităţi, ci, din contră, o *Phèdre* încovoiată sub toate prejudecăţile trecute. Pedeapsa lui Vilar nu constă în reticenţele unei critici care l-a întărit probabil în propriul său refuz al lui Racine, de mult timp profesat, ci în pasivitatea publicului său care a aplaudat o punere în scenă fără semnătură. Ponţiu Pilat nu este un domn care nu spune nici *da,* nici *nu,* este un domn care spune da ; spălîndu-se pe mîini, Vilar a spus *da* întregului mit al lui Racine : în această iresponsabilă punere în scenă, am recunoscut bunele şi vechile atribute alegorice : perdelele întunecate, melipsitul scaun, vălurile, pliseurile, coturnii unei Antichităţi revăzută, ca întotdeauna, prin prisma marii croitorii pariziene ; falsele posturi, braţele ridicate, privirile cumplite ale Tragediei. Pentru că există un vechi fond folcloric racinian aşa cum există un comic cazon ; şi din acesta se va hrăni, în mod firesc, orice actor dacă este lăsat în voia sa : regia lui Vilar nu înseamnă nimic altceva decît această permisiune.

Mitul Racine însă, acesta este duşmanul. Istoria acestui mit n-a fost încă scrisă ; ştim numai că datează de la Voltaire ; putem presupune că este un mit, istoric vorbind, burghez şi vedem bine azi care anume critică şi care anume public continuă să-i dea ginul

său. Fără îndoială, Racine este un scriitor foarte impur, baroc s-ar putea spune, în care elemente de adevărată tragedie se amestecă fără nici o armonie cu germenii de pe acum foarte vii ai viitorului teatru burghez ; opera lui este puternic sfîşiată, estetic neîmpăcată ; departe de a fi culmea strălucitoare a unei arte, ea este tipul însuşi al unei opere de trecere în care moartea şi naşterea se luptă între ele. Fără îndoială, mitul Racine este în mod esenţial o operaţie de securitate : este vorba de a-l îmblînzi pe Racine, de a-i înlătura partea sa tragică, de a-l identifica cu noi, de a ne regăsi cu el în nobilul salon al artei clasice, dar *în familie,* este vorba de a da temelor teatrului burghez un statut etern, de a face să treacă asupra teatrului psihologic măreţia teatrului tragic care, la origine, nu trebuie s-o uităm, era un teatru pur civic : eternitatea înlocuieşte aici Cetatea.

Nu ştiu dacă azi se mai poate juca Racine. Poate că, pe scenă, acest teatru este pe trei sferturi mort. Dar dacă se încearcă, acesta trebuie încercat cu seriozitate, trebuie mers pînă la capăt. Prima asceză nu poate fi decît măturarea mitului Racine, a cortegiului său alegoric (Simplicitate, Poezie, Muzică, Pasiune etc) ; a doua trebuie să constea în încetarea de a ne căuta pe noi înşine în acest teatru ; ceea ce se găseşte aici din noi nu este partea cea mai bună, nici din Racine, nici din noi. Ca şi pentru teatrul antic, acest teatru ne priveşte într-o măsură cu mult mai însemnată şi cu mult mai îndeaproape prin înstrăinarea decît prin familiaritatea lui : raportul lui cu noi este depărtarea lui de noi. Dacă vrem să-l păstrăm pe Racine, trebuie să-l îndepărtăm.

III. ISTORIE SAU LITERATURĂ ?

S-a prezentat odată, mai demult, la posturile de radio franceze, o emisiune naivă și emoționantă : emoționantă pentru că vroia să sugereze marelui public nu numai că există o istorie a muzicii, dar că există, de asemenea, raporturi între istorie și muzică ; naivă pentru că aceste raporturi păreau că se reduc la simple date. Ni se spunea : *„1789 : Convocarea Statelor Generale, rechemarea lui Necker, concertul nr. 4 în do minor pentru coarde de B. Galuppi,* fără ca să știm dacă autorul emisiunii vroia să ne convingă că există un raport analogic între rechemarea lui Necker și concertul lui Galuppi, sau să ne sugereze că și una și celălalt fac parte dintr-un același ansamblu cauzal, ori, din contră, să ne atragă atenția asupra unei coexistențe surprinzătoare, ca și cum ar fi trebuit să ne facă

să simțim distanța dintre un concert și o revoluție ; dacă nu cumva va fi vrut să ne facă evidentă, în mod perfid, sub un pretext istoric, dezordinea producției estetice, vanitatea istoriei totale, lăsînd să vorbească de la sine ridicolul unei metode care stabilește o legătură între înfrîngerea navală de la Hougue și sonatele lui Corelli, între alegerea președintelui Doumer și *Strigătele lumii* ale lui Honegger.

Să lăsăm deoparte această emisiune ; în naivitatea sa, ea nu face decît să pună marelui public al Radiodifuziunii vechea problemă a raporturilor istoriei cu opera de artă, problemă dezbătută intens, cu izbînzi și rafinamente diverse, de cînd există o filosofie a timpului, adică din secolul trecut. Iată două continente : de-o parte lumea, furnicarul ei de fapte politice, sociale, economice, ideologice ; pe de altă parte opera, solitară în aparență, întotdeauna ambiguă pentru că ea se pretează *în același timp* la mai multe semnificații. Visul ar fi, firește, ca aceste două continente să aibă forme complementare ca, distanțate pe hartă, să poată fi totuși printr-o ideală translație, apropiate unul de celălalt, să se intrepătrundă, cam așa cum Wegener a împreunat Africa și America. Din nefericire nu este decît un vis : formele rezistă sau, ceea ce este și mai rău, nu se schimbă în același ritm.

La drept vorbind, pînă în prezent, această problemă nu a fost dată ca rezolvată decît în lumina filosofiilor constituite, ceea a lui Hegel, a lui Taine, a lui Marx. În afara sistemelor, mii de apropieri, de o erudiție, de o ingeniozitate admirabile, dar, pare-se, printr-un ultim gest de pudoare, întotdeauna fragmentare, pentru că istoricul literar se oprește de îndată ce se apropie de istoria adevărată : între un continent și celălalt se schimbă cîteva semne, se subliniază cîteva convenețe. Dar, în esență, studiul fiecăruia dintre aceste două continente se dezvoltă în mod autonom : cele două geografii comunică imperfect între ele.

Să luăm o istorie a literaturii (n-are importanță care : nu stabilim un palmares, medităm asupra unei situații) ; ea nu are de la istorie nimic altceva decît numele : este o însinuire de monografii închizînd, fiecare dintre ele, aproape cu desăvîrșire un autor pe care îl studiază pentru el însuși ; istoria nu este aici decît o succesiune de oameni singuri ; pe scurt, nu este istorie, este o cronică ; firește, există un efort de generalizare (din ce în ce mai important) în ceea ce privește genurile sau școlile ; dar el se limitează întotdeauna la literatura însăși ; doar o ridicătură de pălărie, în treacăt, pentru transcendența istorică, un aperitiv înaintea principalului fel : autorul. Astfel, oricare dintre aceste istorii literare ne trimite la un lanț de critici închise : nici o diferență între istorie și critică ; se poate, fără oscilații metodice, trece de la *Racine* al lui Thierry Maulnier la capitolul pe care A. Adam îl consacră lui Racine în a sa *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle* : ceea ce se schimbă este limbajul și nu punctul de vedere ; și într-un caz și în celălalt totul pleacă de la Racine, dar se propagă în mod diferit, aici înspre o poetică, dincolo spre o psihologie tragică : în cel mai bun caz istoria literară nu este, întotdeauna, decît o istorie a operelor.

Poate fi și altfel ? Într-o anume măsură da : este posibilă o istorie literară chiar și în afara operelor (voi ajunge imediat și aici). Dar, oricum, rezistența pe care istoricii literari o opun trecerii anume de la literatură la istorie ne dovedește un fapt : anume că există un statut specific al creației literare ; că literatura nu numai că nu poate fi tratată ca oricare alt produs istoric (lucru pe care nimeni nu-l crede cu adevărat rezonabil), dar și că această specializare a operei contrazice într-o anume măsură istoria, pe scurt, că opera este esențialmente paradoxală, că ea este în același timp semn al unei istorii și opoziție la această istorie. Ceea ce scot la lumină, mai mult sau

mai puțin lucid, istoriile noastre ale literaturii este tocmai acest paradox fundamental ; toată lumea simte perfect că opera scapă, că ea este *altceva* decît însăși istoria ei, totalul surselor, al influențelor sau al modelelor : un miez dur, ireductibil în masa vagă a evenimentelor, a condițiilor, a mentalităților colective ; iată de ce nu dispunem niciodată de o istorie a literaturii, ci numai de o istorie a literaților. În fond, în literatură există două cerințe : una istorică în măsura în care literatura este o instituție ; alta psihologică în măsura în care ea este o creație. Sînt necesare, deci, pentru a o studia, două discipline diferite și prin obiectul și prin metoda lor ; în primul caz, obiectul este instituția literară, metoda este metoda istorică cu toate dezvoltările ei cele mai recente ; în al doilea caz, obiectul este creația literară, metoda este investigația psihologică. Trebuie spus de îndată că aceste două discipline nu au de loc aceleași criterii de obiectivitate ; și toată nenorocirea istoriilor noastre literare este de a le fi confundat, încurcînd mereu creația literară cu fapte mărunte venite din istorie și amestecînd mereu scrupule istorice dintre cele mai severe cu postulate psihologice prin definiție contestabile [1]. În fața acestor două sarcini nu vom cere aici decît puțină ordine.

Să nu cerem istoriei mai mult decît poate să ne dea : istoria nu ne va spune niciodată ce anume se petrece într-un scriitor în momentul în care scrie. Ar fi mai

[1] Marc Bloch spunea deja cu privire la anumiți istorici : „Este vorba de a căpăta certitudinea că un act uman a avut într-adevăr loc ? Nu vor ști cum să-și facă mai multe scrupule în această privință. Trec la motivele acestui act ? Cea mai vagă aparență îi mulțumește : fundată de obicei pe unul din acele aforisme ale psihologiei banale care nu sînt nici mai adevărate, nici mai puțin adevărate decît contrariile lor." *(Métier d'historien*, p. 102.

eficace să inversăm problema și să ne întrebăm ce ne oferă o operă cu privire la timpul ei. Să considerăm deci, în mod hotărît, opera ca document, amprenta particulară a unei activități din care, pentru moment, nu ne va interesa decît latura colectivă : să vedem, într-un cuvînt, ce ar putea fi o istorie, nu a literaturii, ci a funcției literare. Pentru această cercetare dispunem de un ghid comod deși, în mod evident, făcut cam în grabă : cîteva remarci ale lui Lucien Febvre, reproduse de Claude Pichois într-o contribuție la problema care ne interesează [2]. Va fi destul să confruntăm punctele acestui program istoric cu cîteva lucrări recente ale criticii raciniene, una dintre cele mai vii care există (s-a spus că în materie de literatură, istoria și critica erau încă amestecate) pentru a preciza cîteva lacune generale, pentru a defini cîteva sarcini.

Prima cerință a lui Lucien Febvre este un studiu al mediului. În ciuda reputației sale critice, expresia pare nedefinită. Dacă este vorba de grupul uman foarte restrîns care înconjoară pe scriitor, fiecare dintre membrii săi fiind mai mult sau mai puțin cunoscut (familia, prietenii, dușmanii), mediul lui Racine a fost adesea descris, cel puțin în aspectele sale circumstanțiale ; căci studiile despre mediu nu au fost, adesea, decît o confruntare de biografii minore, istoria anecdotică a unor relații, sau, și mai degrabă, a unor „vrajbe". Dar dacă concepem mediul unui scriitor într-un mod mai organic, mai anonim, ca loc al uzanțelor sale de gîndire, al tabu-urilor implicite, al valorilor „naturale", al intereselor materiale ale unui grup de oameni asociați în mod real prin funcții identice sau complementare, pe scurt, ca o parcelă de clasă socială, studiile devin cu mult mai rare. În ceea ce privește esențialul carierei sale, Racine a participat la trei

[2] Claude Pichois : *Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIXe siècle. Annales*, iulie-septembrie 1959, p. 521—34.

medii (dintre care adeseori două dintr-o dată) : Port-Royal, Curtea, Teatrul ; asupra primelor două, sau mai precis asupra intersecției lor (și aceasta e ceea ce are importanță pentru Racine), avem studiul lui Jean Pommier asupra mediului jansenist și monden al contesei de Gramont ; pe de altă parte este cunoscută analiza socială și în același timp ideologică pe care Lucien Goldmann a făcut-o aripii „de dreapta" a jansenismului. Cît privește mediul teatral, după cîte știu, informațiile care să nu fie anecdotice sînt puține ; nici o analiză ; aici mai mult decît oriunde faptul biografic eclipsează faptul istoric : Racine a avut într-adevăr o fiică cu acea Du Parc ? Această problemă ne scutește de a mai intra în obișnuințele mediului teatral și cu atît mai mult de a-i căuta semnificațiile istorice. Acestui bilanț numeric modest, să-i observăm de îndată viciul : extrema dificultate de a atinge generalitatea unui mediu prin mijlocirea unei opere sau a unei vieți ; de îndată ce cerem grupului studiat o oarecare consistență, individul se îndepărtează ; la limită, de abia dacă mai este necesar, dacă nu chiar stînjenitor. În al său *Rabelais*, Lucien Febvre a țintit într-adevăr un mediu ; se află Rabelais în centrul acestuia ? nicidecum ; el este mai degrabă un punct de plecare polemic (polemica constituind demonul socratic al lui Lucien Febvre), pretextul pasional pentru a retrasa o interpretare prea modernă a ateismului secolului al XVI-lea ; pe scurt, un cristalizator. Dar dacă ne dăruim prea mult autorului, dacă privim geniul cu prea multă complezență, tot mediul se risipește în anecdotă, în „promenadă" literare [3].

Asupra publicului lui Racine (al doilea punct din programul lui L. Febvre) multe remarci incidentale,

[3] Oricît de discutabil ar fi *Port-Royal* al lui Sainte-Beuve, el a avut totuși surprinzătorul merit de a descrie un mediu adevărat în care nici o figură nu este privilegiată.

cifre prețioase, se înțelege (în special în Picard), dar nici o sinteză recentă, fondul problemei rămîne misterios. Cine se ducea la spectacol ? După critica raciniană, Corneille (tupilat într-o lojă) și doamna de Sévigné. Și mai cine încă ? Curtea, orașul, dar exact ce anume trebuie să înțelegem prin aceasta ? Mai mult încă decît configurația socială a acestui public ne-ar interesa care era rolul teatrului pentru el : distracție ? vis ? identificare ? distanță ? snobism ? Care era dozajul tuturor acestor elemente ? O simplă comparație cu publicuri mai recente ridică adevărate probleme istorice. Ni se spune în treacăt că *Bérénice* a obținut un viu succes lacrimogen. Dar cine mai plînge azi la teatru ? Ar fi de dorit ca lacrimile pentru *Bérénice* să ne informeze atît în ceea ce privește cei ce le vărsau cît și în ceea ce privește cel care le făcea să curgă, să ni se dea o istorie a lacrimilor, să ni se ofere plecînd de aici și mergînd din aproape în aproape alte trăsături, o întreagă afectivitate a unei epoci (rituală sau într-adevăr psihologică ?), exact în felul în care Granet a reconstituit manifestările doliului în China clasică. Subiect de mii de ori semnalat, dar neexploatat încă, deși este vorba despre secolul vedetă al literaturii noastre.

Alt obiectiv istoric (indicat de L. Febvre) : formația intelectuală a acestui public (și a autorilor lui). Or, indicațiile care ni se dau asupra educației clasice sînt răzlețe, ele nu permit reconstituirea sistemului mental pe care-l presupune orice pedagogie. Ni se spune, tot în treacăt, că educația jansenistă era revoluționară, că se învăța greaca, că orele se țineau în franceză etc. Nu se poate merge mai departe, fie în detaliu (de exemplu „trăirea" unei ore), fie în profunzimea sistemului, în contactele sale cu educația curentă (pentru că publicul lui Racine nu era în întregime jansenist) ? Pe scurt, nu se poate încenca o istorie, fie ea și parțială, a învățămîntului francez ? În orice caz lacuna

se face simțită îndeosebi la nivelul acelor istorii literare al căror rol ar consta tocmai în furnizarea unor informații cu privire la tot ceea ce, în autor, nu este autorul însuși. La drept vorbind, critica izvoarelor apare de un interes derizoriu alături de studiul adevăratului mediu formativ, cel al adolescentului.

Poate că o bibliografie exhaustivă ne-ar oferi cu privire la toate aceste puncte esențialul din ceea ce cerem. Spun numai că a venit timpul sintezei, dar că această sinteză nu va putea niciodată fi înfăptuită în limitele actuale ale istoriei literare. În spatele acestor lacune există într-adevăr un viciu care, chiar dacă nu este decît de punct de vedere, ci de informare, nu este totuși în mai mică măsură fundamental : privilegiul „centralizator" acordat autorului. Peste tot Racine este cel care cheamă istoria să se înfățișeze în fața lui, în jurul lui, și nu istoria este cea care-l citează pe Racine. Cauzele, materiale cel puțin, ale acestui fapt sînt clare : lucrările despre Racine sînt, în esență, lucrări universitare ; ele nu pot deci să încalce altfel decît prin subterfugii anumite limite, cadrele înseși ale învățămîntului superior : de o parte filosofia, de alta istoria, ceva mai încolo literatura ; între aceste discipline schimburi din ce în ce mai numeroase, din ce în ce mai bine recunoscute ; dar obiectul însuși al cercetării rămîne predeterminat de un cadru desuet, din ce în ce mai contrar ideii pe care noile științe umanistice și-o fac despre om [4]. Faptul este plin de consecințe : mulțumindu-se cu autorul, făcînd din „geniul" literar însuși focarul observației, sînt surghiunite spre rangul de zone nebuloase, depărtate, obiectivele propriu-zis istorice ; acestea nu mai sînt atinse decît din întîmplare, în trecere ; în cel mai bun caz ele sînt semnalate lăsîndu-se altora grija de a le trata într-o bună zi ; esențialul istoriei literare rămîne astfel fără moștenitori, părăsit în același timp și de istoric și de critic. S-ar spune că în istoria noastră literară, omul, autorul, ține locul evenimentului din istoria istoricizantă : capital de studiat pe un alt plan, el închide totuși orice perspectivă ; adevărat în sine, el determină o viziune falsă.

[4] Cadrele învățămîntului, faptul este evident, urmează ideologia timpului lor, dar cu variabile întîrzieri ; în vremea în care Michelet își începea cursul său la Collège de France, separarea, sau mai precis confuzia disciplinelor (în special filosofie și istorie) era foarte aproape de ideologia romantică. Dar astăzi ? Cadrul explodează, lucru evident după anumite semne : adăugarea Științelor umanistice la Litere în cadrul noii Facultăți, programul de învățămînt de la Ecole de Hautes Etudes.

Ca să nu mai vorbim de subiectele necunoscute, vaste teritorii care își așteaptă colonii, iată un subiect deja admirabil desțelenit de Picard : condiția omului de litere în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Plecînd de la Racine, obligat de a nu se îndepărta de el, Picard n-a putut să aducă aici decît o contribuție ; istoria mai este încă, în mod fatal, pentru el, materialul unui portret ; el a văzut subiectul în profunzime (prefața sa este categorică asupra acestui punct), dar nu este încă decît un pămînt al făgăduinței ; obligat de întîietatea autorului să acorde tot atîta atenție problemei Sonetelor ca și veniturilor lui Racine, Picard își constrînge cititorul să caute ici și colo acea informare socială al cărei interes l-a văzut din plin ; și încă el nu ne informează decît asupra situației lui Racine. Dar este această situație într-adevăr exemplară ? Iar ceilalți, nu numai, dar mai ales, scriitori minori ? Degeaba respinge neîncetat Picard interpretarea psihologică (era Racine un „arivist" ?), neîncetat persoana lui Racine revine și-l stînjenește.

Rămîn de explorat, în jurul lui Racine, nenumărate alte atitudini, înseși cele care formau ultimul punct al programului lui L. Febvre : ceea ce s-ar putea numi

faptele mentalității colective. Racinieni informați le-au semnalat ei înșiși în trecere, cu speranța că într-o zi vor fi explorate mult dincolo de Racine. Astfel Jean Pommier, cerînd o istorie a mitului racinian, ne permite să ne imaginăm cu ușurință ce lumină prețioasă ar aduce ea în psihologia, să spunem pentru a simplifica, burgheză, de la Voltaire la Robert Kemp. Astfel A. Adam, R. Jasinski și J. Orcibal atrag atenția asupra gustului, uzanță ca să spunem așa instituțională, pentru alegorie în secolul al XVII-lea : fapt tipic al mentalității colective, după părerea mea mult mai important decît însăși verosimilitatea cheilor. Astfel tot J. Pommier cere o istorie a imaginației în secolul al XVII-lea (și în special a temei metamorfozei).

După cum se vede, sarcinile acestei istorii literare ale cărei obligații le evaluăm aici nu lipsesc. Întrevăd și altele, sugerate de o simplă experiență de cititor. Aceasta, de exemplu : nu dispunem de nici o lucrare modernă asupra retoricii clasice ; figurile gîndirii sînt de obicei sunghiunite într-un muzeu al formalismului pedant ca și cum ele n-ar fi existat decît în cîteva tratate ale Părinților Iezuiți [5] ; în Racine totuși ele abundă, chiar și la el care are reputația de cel mai „firesc" dintre poeții noștri. Or, limbajul impune prin aceste figuri de retorică un întreg decupaj al lumii. Aceasta ține de stil ? de limbă ? Nici de unul, nici de cealaltă ; este vorba în realitate de o adevărată instituție, de o *formă* a lumii, la fel de importantă ca și reprezentarea istorică a spațiului la pictori : din nefericire literatura mai așteaptă încă un Francastel al său.

De asemenea această problemă pe care n-am văzut-o pusă nicăieri (nici măcar în programul lui Febvre), în altă parte decît la filosofi, ceea ce este, fără

[5] Vezi, de pildă, cel al Părintelui Lamy — *La Rhétorique ou l'Art de parler.* (1675)

îndoială, suficient ca s-o discrediteze în ochii istoricului literar : *ce este literatura ?* Nu se cere nimic altceva decît un răspuns istoric : ce era literatura (cuvîntul este de altfel anacronic) pentru Racine și contemporanii săi, ce funcție, exact, i se încredința, ce loc în ordinea valorilor etc. ? La drept vorbind nu vedem cum ar putea fi încercată o istorie a literaturii fără a se pune mai întîi însăși problema ființei sale. Mai mult chiar, ce poate fi, textual, o istorie a literaturii dacă nu istoria ideii însăși de literatură ? Or, acest fel de *ontologie* istorică, referitoare la una dintre valorile cele mai puțin naturale din cîte există, n-o găsim nicăieri. Și această lacună nu o resimțim întotdeauna ca nevinovată : dacă discutăm cu minuțiozitate accidentele literaturii o facem pentru că nu încape îndoială în ceea ce privește esența ei ; a scrie apare la urma urmei ca fiind ceva la fel de firesc ca și a mînca, a dormi sau a se reproduce, asemenea gesturi nu merită o istorie. De unde la atîția istorici literari cutare frază inocentă, cutare inflexiune de raționament, cutare tăcere cu rolul de a face dovada acestui postulat : că trebuie să-l descifrăm pe Racine, firește nu în funcție de propriile noastre probleme, dar cel puțin sub privirea unei literaturi eterne căreia putem, trebuie să-i discutăm modalitățile de apariție, dar nu ființa însăși.

Or, ființa literaturii reintegrată în istorie nu mai este o ființă. Desacralizată, dar, după părerea mea, cu atît mai bogată, literatura redevine una din acele mari activități omenești cu formă și funcție relative a căror istorie Febvre n-a încetat s-o ceară. Așadar, istoria nu poate să se situeze decît la nivelul *funcțiilor* literare (producție, comunicație, consum) și nu la nivelul indivizilor care le-au exersat. Altfel spus, istoria literară nu este posibilă decît dacă se face sociologică, dacă se preocupă de activități și de instituții, nu

de indivizi [6]. E limpede la ce fel de istorie ne conduce programul lui Febvre : la chiar antipodul istoriilor literare pe care le cunoaștem ; materialele s-ar regăsi, cel puțin în parte, dar organizarea și sensul ar fi contrare : scriitorii n-ar fi aici considerați decît ca participanți la o activitate instituțională care depășește individualitatea lor, exact așa cum în societățile așa-numite primitive, vrăjitorul participă la funcția magică ; această funcție nefiind fixată prin nici o lege scrisă nu poate fi înțeleasă decît prin mijlocirea indivizilor care o exercită ; și totuși funcția și numai ea este obiectul științei. Este vorba, deci, de a determina în istoria literară o schimbare radicală, analogă cu cea care a permis trecerea de la cronicile regale la istoria propriu-zisă. Completarea cronicilor noastre literare cu cîteva ingrediente istorice noi, aici o sursă inedită, dincolo o biografie reînnoită, n-ar servi la nimic : cadrul trebuie să sară în aer, iar obiectul trebuie să se schimbe. Amputarea literaturii de individ ! Vedem sfîșierea, paradoxul chiar. Dar o istorie a literaturii nu este posibilă decît cu acest preț ; chiar dacă trebuie să precizăm că, readusă în mod necesar în limitele sale instituționale, istoria literaturii va fi istorie pur și simplu [7].

Să părăsim acum istoria funcției pentru a aborda pe cea a creației, obiectul constant al istoriilor literare de care dispunem. Racine a încetat să mai scrie tragedii după *Phèdre*. Este un fapt ; dar ne trimite oare acest fapt la alte fapte istorice ? poate ți *înțeles* ? În foarte mică măsură dezvoltarea sa este îndeosebi în profunzime ; pentru a-i da un sens, oricare ar

[6] Vezi cu privire la aceasta I. Meyerson, *Les Fonctions psychologiques et les Oeuvres*, Paris, Vrin 1948.

[7] Goldmann a văzut bine problema : el a încercat să-i supună pe Pascal și pe Racine unei viziuni unice, iar conceptul de viziune al lumii este la el în mod clar sociologic.

fi acesta (și au fost propuse sensuri foarte diferite), trebuie postulat un fond al lui Racine, o ființă a lui Racine, presupunînd că o asemenea ființă ar exista ; pe scurt, trebuie atinsă o materie *fără dovezi* care este subiectivitatea. Poate fi sesizată obiectiv în Racine funcționarea instituției literare ; nu putem pretinde aceeași obiectivitate atunci cînd vrem să surprindem în el cum funcționează creația. Este vorba de o altă logică, de alte exigențe, de o altă responsabilitate ; este vorba de interpretarea raportului dintre o operă și un individ : cum s-o faci fără să te referi la o psihologie ? Și cum ar putea această psihologie să fie altfel decît *aleasă* de către critic ? pe scurt, toată critica creației literare, oricît de obiectivă, de parțială s-ar pretinde ea, nu poate fi decît sistematică. Nu trebuie să deplîngem această situație, trebuie numai să cerem independența sistemului.

Este aproape imposibil să te apropii de creația literară fără a postula existența unui raport între operă și un altceva decît opera. Mult timp s-a crezut că acest raport este cauzal, că opera era un *produs* : de unde noțiunile critice de *sursă*, de *geneză*, de *reflectare* etc. Această reprezentare a raportului creator apare din ce în ce mai greu de susținut : fie că explicația nu se referă decît la o infimă parte a operei, ea este derizorie ; fie că ea propune un raport masiv a cărui grosolănie ridică mii de obiecții (Plehanov, aristocrația și menuetul). Ideea de produs a făcut deci loc încetul cu încetul, ideii de semn : opera ar fi semnul unui dincolo de ea însăși ; critica constă, atunci, în descifrarea semnificației, în descoperirea termenilor ei și îndeosebi a termenului ascuns, semnificatul. În momentul de față, L. Goldmann este cel care a dat teoria cea mai înaintată a ceea ce s-ar putea numi critica semnificației, cel puțin atunci cînd aceasta se aplică unui semnificat istoric ; pentru că, dacă ne mărginim la semnificatul psihic,

critica psihanalistă și critica sartriană erau deja critici ale semnificației. Este vorba deci de o mișcare generală care constă în *deschiderea* operei, nu ca efect al unei cauze, ci ca semnificant al unui semnificat.

Cu toate că critica erudită (să spun, pentru a simplifica : universitară ?) rămîne încă, în esență, credincioasă ideii (organice și nu structurale) de *geneză*, fapt este că exegeza raciniană tinde să-l descifreze pe Racine ca pe un sistem de semnificații. Care este această cale piezișă ? Cea a alegoriei (sau a cheii, sau a aluziei, depinde de autori). Se știe că Racine suscită azi o întreagă reconstituire de „chei" istorice (Orcibal) sau biografice (Jasinski) : Andromaque era într-adevăr d-ra Du Parc ? Oreste este într-adevăr Racine ? Monime era într-adevăr d-ra Champmeslé ? Tinerele evreice din Esther reprezintă într-adevăr Copilele pruncției de la Toulouse ? Athalie este într-adevăr Guillaume d'Orange ? etc. Or, oricîtă rigoare sau oricîtă nebulozitate i s-ar conferi, alegoria este, în esență, o semnificație, ea apropie un semnificant și un semnificat. Nu ne mai întoarcem la întrebarea dacă n-ar fi mai interesant să studiem limbajul alegoric ca pe un fapt de epocă decît să examinăm probabilitatea cutărei sau cutărei chei. Reținem numai atît : opera este considerată ca *limbaj* a ceva, a cutărui fapt politic aici, dincolo a lui Racine însuși.

Mai neplăcut este faptul că descifrarea unui limbaj necunoscut pentru care nu există vreun document analog pietrei de la Rosette este cu desăvîrșire improbabilă, afară doar de cazul în care recurgem la postulate psihologice. Oricare ar fi efortul de rigoare sau de prudență pe care și-l impune critica de semnificație, caracterul sistematic al lecturii se regăsește la toate nivelele. Mai întîi chiar la nivelul semnificantului. Exact, ce anume semnifică ? un cuvînt ? un vers ? un personaj ? o situație ? o tragedie ? opera în întregimea

ei[8] ? Poate cineva stabili semnificantul altfel decît pe o cale întru totul inductivă, fără să hotărască, adică, *mai întîi* semnificatul înaintea semnificantului ? Și următorul fapt și mai preconceput încă : ce se poate face cu acele părți ale operei despre care nu se spune că semnifică ? Analogia nu este o sită prea deasă : vorbirea raciniană se scurge pe trei sferturi printre ochiurile ei. Din momentul în care întreprindem o critică a semnificațiilor cum să te oprești în drum ? Trebuie pus tot nesemnificantul în seama unei misterioase alchimii a creației, risipind pe un vers tezaure de rigoare științifică ca apoi, în ce privește restul, să te lași molcom în voia unei concepții cu totul magice a operei de artă ? Și ce *dovezi* ale unei semnificații poți să dai ? Numărul și convergența indicilor faptici (Orcibal) ? Ceea ce obținem astfel nu este nici măcar probabilul, ci numai plauzibilul. „Reușita" unei expresii (Jasinski) ? Deducerea calității unui vers din „trăirea" sentimentului pe care-l exprimă este evident un postulat. Coerența sistemului semnificant (Goldmann) ? Aceasta este, după părerea mea, singura *dovadă* acceptabilă, orice limbaj fiind un sistem puternic coordonat ; dar atunci, pentru ca coerența să fie vădită, ea trebuie extinsă la *întreaga* operă, ceea ce înseamnă acceptarea aventurii unei critici totale. Astfel, din toate părțile, intențiile obiective ale criticii de semnificație sînt zădărnicite prin statutul esențialmente *arbitrar* al oricărui sistem lingvistic.

---

[8] Charles I își încredințase copiii Henriettei d'Angleterre cu aceste cuvinte : *N-aș ști să vă las zălog mai prețios* iar Hector i-l încredințează pe-al său Andromacăi cu acest vers :

Îți las pe fiul meu zălog credinței mele.

R. Jasinski vede în aceasta un raport semnificativ, el conchide că este vorba de o sursă, de un model. Pentru a aprecia probabilitatea unei astfel de semnificații, care poate foarte bine să nu fie decît o coincidență, trebuie să ne gîndim la discuția lui Marc Bloch în *Métier d'historien* (p. 60 și următoarele).

Același arbitrar la nivelul semnificatelor. Dacă opera semnifică lumea, la ce nivel al lumii trebuie oprită semnificația ? La actualitate (Restaurația engleză pentru Athalie) ? La criza politică (criza turcă din 1671 pentru *Mithridate)* ? La „curentele de opinie" ? La „viziunea despre lume" ? (Goldmann) ? Iar dacă opera semnifică autorul, reîncepe aceeași incertitudine : la ce nivel al persoanei trebuie fixat semnificatul ? la circumstanța biografică ? la nivelul pasional ? la o psihologie a vîrstei ? la un psihic de tip arhaic (Mauron) ? Asta înseamnă, de fiecare dată, stabilirea unei trepte mai puțin în funcție de operă decît de ideea preconceputâ pe care ne-o facem despre psihologie sau despre lume.

Critica de autor este, în fond, o semiologie care nu îndrăznește să-și spună pe nume. Dacă ar îndrăzni, ea și-ar cunoaște cel puțin limitele, și-ar afirma deschis alegerile ; ea ar ști că trebuie, întotdeauna, să se bizuie pe două arbitrarii și, deci, să și le asume. Pe de-o parte, pentru un semnificant sînt întotdeauna mai mulți semnificați posibili : semnele sînt etern ambigue, descifrarea este întotdeauna o alegere. În *Esther* israeliții oprimați sînt oare protestanții, janseniștii, Copilele Prunciei sau omenirea lipsită de mîntuire ? *Pămîntul care bea sîngele lui Erechtée* este aspect mitologic, trăsătură de pretențiozitate sau fragment al unei fantasme specific raciniene ? Absența lui Mithridate este exilul cutărui rege vremelnic sau tăcere amenințătoare a Tatălui ? Cîți semnificați pentru un singur semn ! Nu spunem că ar fi zadarnic să presupunem pe fiecare dintre ei verosimil ; spunem că nu putem, în cele din urmă, alege decît adoptînd o poziție a sistemului mental în întregimea sa. Dacă hotărîm că Mithridate este Tatăl, facem psihanaliză ; dar dacă stabilim că el este Corneille, ne referim la un postulat psihologic tot atît de arbitrar, oricît de banal ar fi. Pe de altă parte, hotărîrea de a opri aici și nu acolo sensul

operei este de asemenea o angajare [9]. Majoritatea criticilor își închipuie că un semnal de oprire superficial este chezășia unei mai mari obiectivități : rămînînd la suprafața faptelor, le-am respecta mai mult ; timiditatea, banalitatea ipotezei ar fi o dovadă a validității sale. De aici o foarte conștiincioasă trecere în revistă a faptelor, foarte subtilă adesea, dar căreia i se refuză prudent interpretarea în chiar momentul în care aceasta ar începe să aducă lumină. Se menționează, de pildă, la Racine o obsesie a ochilor, dar se opune o interdicție discutării fetișismului : sînt semnalate trăsături de cruzime refuzîndu-se a se admite că poate fi vorba de sadism sub pretext că acest cuvînt nu exista în secolul al XVII-lea (este aproape ca și cum am refuza să reconstituim clima unei țări într-o epocă trecută sub pretext că dendroclimatologia nu exista pe-atunci) ; se menționează că în jurul lui 1675 Opera înlocuiește tragedia ; dar această schimbare de mentalitate este restrînsă la rangul de *circumstanță :* este una din cauzele posibile ale tăcerii lui Racine după *Phèdre.* Or, această prudență este deja o privire sistematică, pentru că luorurile nu semnifică mai mult sau mai puțin, ele ori semnifică ori nu semnifică : a spune că ele semnifică superficial, înseamnă deja a lua o atitudine față de lume. Și toate semnificațiile fiind recunoscute ca prezumtive, cum să nu le preferăm pe cele care se situează ferm în ceea ce este mai adînc în persoană (Mauron) sau în lume (Goldmann), acolo unde există oarecari șanse de a atinge o adevărată unitate ? Încercînd un oarecare număr de chei, R. Jasinski sugerează că Agrippine reprezintă Port-Royal. Foarte bine ; dar nu este evident că o asemenea echivalență nu e riscată decît în măsura în care rămîne în drum ? Cu cît ducem mai departe ipo-

[9] Sartre a arătat că critica psihologică (cea a lui P. Bourget, de exemplu) se oprea prea repede, exact acolo unde ar fi trebuit să înceapă explicația *(L'Etre et le Néant,* Gallimard, 1948, p. 643 și următoarele).

teza, cu atît ea luminează mai bine, cu atît ea devine mai verosimilă ; căci nu putem regăsi Port-Royal în Agrippine decît deducînd din amîndouă un arhetip amenințător situat în adîncul cel mai adînc al *psihicului* racinian : Agrippine nu este Port-Royal decît dacă amîndouă sînt Tatăl, în sensul deplin psihanalitic al termenului.

De fapt, semnalul de oprire impus de critică semnificației nu este niciodată inocent. El dezvăluie poziția unui critic introdus în mod fatal într-o critică a criticilor. Orice lectură a lui Racine, oricît de impersonală își impune să fie, este un test de proiecție. Unii își afirmă referințele : Mauron este psihanalist, Goldmann este marxist. Cei cărora am vrea să le punem cîteva întrebări sînt ceilalți. Și întrucît sînt istorici ai creației literare, cum anume își imaginează ei această creație ? Ce este exact *o operă* în ochii lor ?

Mai întîi și în esență o alchimie ; de-o parte materialele, istorice, biografice, tradiționale (izvoare) ; apoi, de altă parte, (pentru că este evident că rămîne o prăpastie între aceste materiale și operă), există un *nu-știu-ce* cu denumiri nobile și vagi : este *elanul generator, misterul sufletului, sinteza,* pe scurt, *Viața ;* de această parte ei nu se ocupă de loc, decît spre a-i arăta un pudic respect ; dar în același timp atingerea ei este interzisă : aceasta ar însemna părăsirea științei pentru sistem. Așa încît vedem aceleași spirite epuizîndu-se în rigori științifice cu privire la un detaliu accesoriu (cîte fulgere aruncate pentru o dată sau pentru o virgulă), dar lăsîndu-se fără luptă, în ceea ce privește esențialul în seama unei concepții pur magice despre operă : pe de o parte toate susceptibilitățile celui mai exigent pozitivism, pe de alta lasă scăpare pe care-o oferă eternele tautologii ale explicațiilor scolastice ; așa cum opiumul adoarme printr-o putere adormitoare, tot așa Racine creează printr-o putere

creatoare : curioasă concepție despre mister veșnic străduindu-se să-i găsească cauze mărunte ; și curioasă concepție despre știință făcînd din ea pizmașa păzitoare a ceea ce nu poate fi cunoscut. Hazul este că mitul romantic al inspirației (pentru că, în fond, *elanul generator* al lui Racine nu este nimic altceva decît numele profan al muzei sale) se întovărășește aici cu un întreg aparat scientist ; astfel, din două ideologii contradictorii [10] ia naștere un sistem bastard și, poate, o comodă ușă turnantă, opera este rațională sau irațională, după nevoile cauzei :

Sînt pasăre ; priviți-mi aripile...
Sînt șoarece ; trăiască șoarecii !

Sînt rațiune ; priviți-mi dovezile. Sînt mister ; apropierea interzisă.

Ideea de a considera opera o sinteză (misterioasă), a unor elemente (raționale) nu este, probabil, nici falsă nici adevărată ; este pur și simplu un mod — foarte sistematic și cu totul învechit — de a-și reprezenta lucrurile. Un altul, nu mai puțin aparte, este de-a identifica în mod fatal autorul, amantele și prietenii săi cu personajele sale. *Racine este Oreste la douăzeci și șase de ani, Racine este Néron ; Andromaque este Du Parc ; Burrhus este Vitard* etc., cîte propoziții de acest fel în critica raciniană justificînd interesul excesiv pe care ea îl arată legăturilor poetului sperînd să le regăsească *transpuse* (încă un cuvînt magic) în personalul tragediei. *Nimic nu iese din nimic ;* această lege a naturii organice trece fără nici o umbră de îndoială în creația literară : personajul nu poate să se nască decît dintr-o persoană. Dacă cel puțin i s-ar presupune figurii generatoare o oarecare nebulozitate, astfel încît să ne ispitească spre descoperirea zonei fantasmatice a creației ; dar, din contră, nu ne sînt

[10] H. Mannheim a arătat bine caracterul ideologic al pozitivismului, ceea ce, de altfel, nu l-a împiedicat de a fi fecund. (*Idéologie et Utopie,* Rivière, 1956, p. 93 și următoarele.)

propuse decît niște imitații pe cît posibil de detaliate ca și cum s-ar fi adeverit că *eul* nu păstrează decît modele pe care nu le poate deforma ; de la model la copia sa se cere un termen comun naiv de superficial : Andromaque o reproduce pe Du Parc pentru că amîndouă erau văduve fidele și cu cîte un copil ; Racine este Oreste pentru că aveau același gen de pasiune etc. Aceasta este o imagine absolut neobiectivă a psihologiei. Mai întîi pentru că un personaj poate lua naștere din cu totul altceva decît dintr-o persoană : dintr-un impuls, dintr-o dorință, dintr-o rezistență sau chiar, și mai simplu, dintr-un fel de organizare endogenă a situației tragice. Și îndeosebi, apoi, dacă există un model, *sensul* raportului nu este neapărat analogic : există filiații inverse, antifrazice s-ar putea spune ; nu este o prea mare îndrăzneală să presupui că, în creație, fenomenele de denegație și de compensație sînt la fel de fecunde ca și fenomenele de imitație.

Ne apropiem aici de postulatul care determină toate reprezentările tradiționale ale literaturii : opera este o imitație, ea are modele și raportul dintre operă și modele nu poate fi decît analogic. *Phèdre* aduce pe scenă o dorință incestuoasă ; în virtutea dogmei analogiei se va căuta în viața lui Racine o situație incestuoasă (Racine și fiicele acelei Du Parc). Chiar și Goldmann, atît de preocupat să sporească distanța dintre operă și semnificatul său, cedează postulatului analogic : Pascal și Racine aparțin unui grup social decepționat politic, viziunea lor despre lume va *reproduce* această deziluzie, ca și cum scriitorul n-ar avea altă putere decît să se copieze literă cu literă pe sine [11]. Și totuși, dacă opera ar fi exact ceea ce autorul

[11] Cu mult mai puțin suplu decît Goldmann, George Thomson a stabilit un raport brutal analogic între răsturnarea valorilor în secolul al V-lea î.e.n., a cărui urmă i se pare că o găsește în tragedia greacă, și trecerea de la o economie rurală la o economie de schimb, caracterizată printr-o bruscă promovare a banului (*Marxism and Poetry*).

nu cunoaște, ceea ce nu este trăit de el ? Nu este nevoie să fii psihanalist ca să înțelegi că un act (și mai ales un act literar, care nu așteaptă nici o confirmare de la realitatea imediată) poate foarte bine să fie semnul inversat al unei intenții ; că, de exemplu, *în anumite condiții* (a căror examinare ar trebui să fie datoria însăși a criticului) Titus fidel poate la urma urmei să-l semnifice pe Racine infidel, că Oreste este poate exact ceea ce Racine socotește că nu este el însuși etc. Trebuie să mergem și mai departe și să ne întrebăm dacă efortul principal al criticii nu ar trebui să se îndrepte mai degrabă spre procesele de deformare decît spre cele de imitare ; presupunînd că existența unui model *este dovedită* ceea ce interesează este să arăți în ce anume este el deformat, negat sau chiar elidat ; *imaginația este deformantă ; activitatea poetică* constă în dezmembrarea imaginilor : această propoziție a lui Bachelard mai trece încă drept o erezie în măsura în care critica pozitivistă continuă să acorde un privilegiu exagerat studiului originilor [12]. Între lucrarea vrednică de stimă a lui Knight care trece în revistă toate împrumuturile pe care Racine le face de la greci și cea a lui Mauron, care încearcă să înțeleagă cum au fost deformate aceste împrumuturi, ne permitem să credem că cea de-a doua se apropie cu mult mai mult de secretul creației [13].

Cu atît mai mult cu cît critica analogică este pînă la urmă la fel de aventuroasă ca și cealaltă. Obsedată, dacă pot să spun așa, de „dibuirea" asemănărilor, ea

[12] Asupra mitului originilor vezi Bloch, *Métier d'historien* pp. 6 și 15.

[13] Nu există nici un motiv pentru care critica ar fi îndreptățită a considera izvoarele literare ale unei opere, ale unui personaj sau ale unei situații drept fapte brute : dacă Racine îl alege pe Tacit o face, poate, pentru că există deja în Tacit două fantasme raciniene : Tacit ține și el de o critică psihologică cu toate alegerile și incertitudinile lui.

nu mai cunoaşte decît un singur demers : inducţia ; dintr-un fapt ipotetic ea trage concluzii curînd sigure, construieşte un anume sistem în funcţie de-o anumită logică : *dacă* Andromaque este Du Parc, *atunci* Pyrrhus este Racine etc. *Dacă,* scrie R. Jasinski, *îndrumaţi* de *la Folle Querelle, am putea crede că Racine a avut de suferit în dragoste de pe urma unei întîmplări nefericite, atunci geneza* Andromacăi *ar deveni clară.* O căutăm şi firește că o găsim. Asemănările se înmulţesc oarecum asemănător alibiurilor din limbajul paranoic. Nu trebuie să ne plîngem, demonstraţia unei coerenţe fiind întotdeauna un frumos spectacol critic ; dar nu este evident că, dacă conţinutul episodic al dovezii este obiectiv, postulatul care îi îndreptăţeşte căutarea, este absolut preconceput ? Dacă acest postulat ar fi recunoscut, dacă faptul, fără a renunţa la tradiţionalele garanţii ale stabilirii sale, ar înceta, în sfîrşit, de a mai fi un alibi scientist al unei opţiuni psihologice, atunci, printr-o răsturnare, erudiţia ar deveni, în sfîrşit, fecundă în măsura în care s-ar deschide unor semnificaţii al căror caracter relativ este vădit şi care n-ar mai fi împodobite cu culorile unei eterne naturi. R. Jasinski postulează că „eul profund" este modificat de situaţii şi de incidente, aşadar de către datele biografice. Or acest mod de a concepe *eul* este tot atît de depărtat şi de ceea ce contemporanii lui Racine puteau să-şi închipuie a fi psihologie şi de concepţiile actuale, pentru care *eul* profund este tocmai cel ce se defineşte printr-o fixitate de structură (psihanaliza) sau printr-o libertate care *face* biografia în loc să fie condiţionat de ea (Sartre). De fapt, R. Jasinski îşi proiectează propria sa psihologie în Racine la fel cu fiecare dintre noi ; ca şi A. Adam care are tot dreptul de-a spune că cutare scenă din *Mithridate* emoţionează „ceea ce avem mai bun în noi" ; judecată net normativă, foarte legitimă cu condiţia totuşi de a nu califica ceva mai încolo drept „absurdă şi barbară" interpretarea pe care Spitzer o dă relatării lui Théramène. Vom îndrăzni să-i spunem lui Jean Pommier că ceea ce farmecă în erudiţia sa este tocmai faptul că ea scoate în evidenţă anumite preferinţe, că se îndreaptă către anume teme şi nu către altele, pe scurt, că ea este o mască vie a unor obsesii ? Într-o zi psihanalizarea Universităţii va fi un şi mai mare sacrilegiu ? Şi, ca să revenim la Racine, este de conceput că mitul racinian ar putea fi doborît fără ca să fie chemaţi în instanţă *toţi* criticii care au vorbit despre Racine ?

Am fi îndreptăţiţi să cerem ca această psihologie care instituie critica de erudiţie şi care este, în mare, cea care domnea la naşterea sistemului lansonian să consimtă a se primeni astfel încît să se conducă ceva mai puţin după Théodule Ribot. Nu cerem nici măcar atît ; ci ca pur şi simplu să-şi afirme alegerea sa.

Literatura se oferă căutărilor obiective prin întreaga sa înfăţişare instituţională (deşi aici, ca şi în istorie, critica nu are nici un interes să-şi ascundă propria sa situaţie). Cît priveşte reversul lucrurilor, cît priveşte acea legătură foarte subtilă care uneşte opera cu creatorul său, cum poţi ajunge pînă acolo altfel decît prin termeni angajaţi ? Din multele modalităţi de-a ne apropia de om, psihologia este cea mai *improbabilă,* cea mai supusă timpului său. Aceasta pentru că, de fapt, *cunoaşterea* eului profund este iluzorie : nu există decît diferite feluri de a vorbi. Racine se pretează la mai multe limbaje : psihanalitic, existenţial, tragic, psihologic (pot fi inventate şi altele ; vor mai fi inventate şi altele) ; nici unul nu este inocent. Dar a recunoaşte această neputinţă de *a spune* adevărul despre Racine înseamnă a recunoaşte în sfîrşit statutul special al literaturii. El ţine de un paradox : literatura este acel ansamblu de obiecte şi de reguli, de tehnici şi de opere a căror funcţie în economia generală a societăţii noastre

este tocmai de a *instituționaliza subiectivitatea*. Pentru a se adapta acestei mișcări, criteriul trebuie să devină, și el, paradoxal, să afișeze acest fatal pariu care-l face să vorbească despre Racine într-un anume fel și nu în altul : face și el parte din literatură. Prima regulă obiectivă este aici anunțarea sistemului de lectură, fiind de la sine înțeles că unul neutru nu există. Din toate lucrările pe care le-am citat [14] nu contest nici una, pot chiar să spun că, din diferite puncte de vedere, le admir pe toate. Regret doar că s-a acordat atîta grijă unei cauze confuze ; căci dacă vrem să facem istorie literară trebuie să renunțăm la individul Racine, să ne situăm deliberat la nivelul tehnicilor, al regulilor, al mijloacelor și al mentalităților colective; iar dacă vrem să pătrundem în Racine, oricare ar fi îndreptățirea noastră, dacă vrem să spunem fie și numai un cuvînt despre *eul* racinian, trebuie neapărat să ne împăcăm cu gîndul că vom vedea cum cea mai umilă dintre cunoașteri devine dintr-o dată preconceptă și cum cel mai prudent dintre critici se prezintă el însuși ca ființă pe deplin subiectivă, pe deplin istorică.

[14] Opere citate : A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVIIe siècle*, vol. IV, Domat (1953). — M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Armand Colin, 1959. — L. Goldmann, *Le Dieu caché*, Gallimard, 1955. — M. Granet, *Etudes sociologiques sur la Chine*, P.U.F., 1953. — R. Jasinski, *Vers le vrai Racine*, Armand Colin, 1958. — R. C. Knight, *Racine et la Grèce*, Paris, Boivin, 1950. — Ch. Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*, Gap, Ophrys, 1957. — J. Orcibal, *La Genèse d'Esther et d'Athalie*, Paris, Vrin, 1950. — R. Picard, *La Carrière de Jean Racine*, Gallimard, 1956. — J. Pommier, *Aspects de Racine*, Nizet, 1954. — Thierry Maulnier, *Racine*, Gallimard, 1947.

ANEXĂ

I. Structura

1 Au fond de leur palais leur majesté terrible
Affecte à leurs sujets de se rendre invisible ;
Et la mort est le prix de tout audacieux
Qui sans être appelé se présente à leurs yeux. (*Esth.*, I, 3.)

4 Nos vaisseaux sont tout prêts et le vent nous apelle... (*And*, III, I.)

Des vaisseaux dans Ostie armés en diligence... (*Bér.* I, 3.)
Déjà sur un vaisseau dans le port préparé... (*Baj.*, III, 2.)

5 Mais, comme vous savez, malgré ma diligence,
Un long chemin sépare et le camp et Byzance ;
Mille obstacles divers m'ont même traversé,
Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé. (*Baj.* I ,1.)

Ce combat doit, dit-on, fixer nos destinées ;
Et même, si d'Osmin je compte les journées ;
Le Ciel en a déjà réglé l'événement,
Et le Sultan triomphe ou fuit en ce moment. (*Baj.* I, 2.)

8 Ouvrez les yeux, Seigneur, et songeons entre nous
Par combien de raisons Bérénice est à vous. (*Ber.* III, 2.)

Quoi ! Madame, les soins qu'il a pris pour vous plaire,
Ce que vous avez fait, ce que vous pouvez faire,
Ses périls, ses respects, et surtout vos appas,
Tout cela de son coeur ne vous répond-il pas ? (*Baj.* I, 3.)

9 Cette fière princesse a percé son beau sein...
J'ai senti son beau corps tout froid entre mes bras... (*Théb.* V, 5.)

On sait qu'elle est charmante, et de si belles mains
Semblent vous demander l'empire des humains. (*Bér.* Ii, 2.)

Bajazet est aimable ; il vit que son salut... (*Baj.* I, 1.)

13 Ami, depuis deux jours, je ne la connais plus.
Ce n'est plus cette reine éclairée, intrepide,
Élevée au-dessus de son sexe timide...
Elle flotte, elle hésite ; en un mot, elle est femme.
(*Ath.* III, 3)

14 Mais, croyez-moi, l'amour est une autre science,
Burrhus ; et je ferais quelque difficulté
D'abaisser jusque-là votre sévérité. (*Brit.* III, 1.)

15 Belle, sans ornements, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil. (*Brit.* II, 2.)

Laissez-moi relever ces voiles détachés,
Et ces cheveux épars dont vos yeux sont cachés,
(*Bér.* IV, 2.)

Que ces vains ornements, que ces voiles me pésent !
(*Phèd.* I, 3)

16 Laisse, laisse, Phénice, il verra son ouvrage... (*Bér.* IV, 2.)

17 J'ai voulu lui parler, et ma voix s'est perdue... (*Brit.* II, 2.)
Et dès le premier mot, ma langue embarrassée
Dans ma bouche vingt fois a demeuré glacée. (*Bér.* II, 2.)
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler.
(*Phèd.* I, 3.)

18 Éloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace...
Mais (je t'expose ici mon âme toute nue)
Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,
Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir...
Mais enfin mes efforts ne me servent de rien ;
Mon génie étonné tremble devant le sien. (*Brit.* II, 2.)

20 Mais, Phénice, où m'emporte un souvenir charmant ?
(*Bér.* 1,5.)

21 Pyrrhus de mon Hector semble avoir pris la place.
(*And.* V, 3.)

22 Fidèle à sa douleur et dans l'ombre enfermée... (*Brit.* II, 2.)

Ces trésors dont le Ciel voulut vous embellir,
Les avez-vous reçus pour les ensevelir ? (II, 3.)

Et pouvez-vous, Seigneur, souhaiter qu'une fille
Qui vit presque en naissanat éteindre sa famille,
Qui, dans l'obscurité nourissant sa douleur... (II, 3.)

23 O toi, Soleil, o toi qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde ! (*Théb.* I, 1.)

27 ...Relevaient de ses yeux les timides douceurs (*Brit.* II, 2.)

29 Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes...
(*Brit.* II, 2.)
De mes larmes au Ciel j'offrais le sacrifice. (*Esth.* I, I.)

30 Je me fais de sa peine une image charmante. (*Brit.* II, 8.)

31 J'aimais jusqu'à ses pleurs que je faisais couler.
Quelquefois, mais trop tard, je lui demandais grâce.
(*Brit.* II, 2.)

32 Cet Achille, l'auteur de tes maux et des miens,
Dont la sanglante main m'enleva prisonnière...

Dans les cruelles mains par qui je fus ravie
Je demeurai longtemps sans lumière et sans vie.
Enfin mes tristes yeux cherchèrent la clarté ;
Et me voyant presser d'un bras ensanglanté,
Je fremissais, Doris, et d'un vainquer sauvage
Craignais de rencontrer l'effroyable visage. (*Iph.* II, 1.)

Oui, vous l'aimez, perfide.
Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,
Ces bras que dans le sang vous avez vus baignés,
Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme,
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme.
(*Iph.* II, 5)

35 Oui, j'ai cherché Pours ; mais quoi qu'on puisse dire,
Je ne le cherchais pas afin de le détruire.
J'avouerai que brûlant de signaler mon bras,
Je me laissai conduire au bruit de ses combats,
Et qu'au seul nom d'un roi jusqu'alors invincible,
À de nouveaux exploits mon coeur devint sensible.
(*Alex.* IV, 2.)

36 Songez-vous que je tiens les portes du palais,
Que je puis vous l'ouvrir ou fermer pour jamais,

Que j'ai sur votre vie un empire suprême,
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime ?...
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir. (*Baj.* II, 1.)

37 Non, non, le temps n'est plus que Néron, jeune encore,
Me renvoyait les voeux d'une cour qui l'adore,
Lorsqu'il se reposait sur moi de tout l'État,
Que mon ordre au palais assemblait le sénat,
Et que derrière un voile, invisible et présente... (*Brit.* I, 1.)

38 Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme sensible,
D'enchaîner un captif de ses fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné :
C'est là que je veux, c'est là ce qui m'irrite. (*Phéb.* III, 3.)

39 Ainsi, toujours cruel, et toujours en colère,
Il feint de s'apaiser, et devient plus sévère :
Il n'interrompt ses coups que pour les redoubler,
Et retire son bras pour me mieux accabler. (*Théb.* III, 3.)

40 Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.
Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange...
(*Ath.* II, 5.)

41 Je n'examine point si j'y pourrai survivre. (*Bér.* II, 2.)

42 Me feront-ils souffrir tant de cruels trépas,
Sans jamais au tombeau précipiter mes pas ? (*Théb.* III, 2.)

44. ...Ma présence aux enfers vous fût-elle odieuse,
Dût après le trépas vivre votre courroux,
Inhumaine, je vais y descendre après vous.

Vous y verrez toujours l'objet de votre haine ;
Et toujours mes soupirs vous rediront ma peine
Ou pour vous adoucir ou pour vous tourmenter,
Et vous ne pourrez plus mourir pour m'éviter.
(*Théb.* scène dern.)

45 L'aimable Iphigénie
D'une amitié sincère avec vous est unie. (*Iph.* II, 1.)

46 Je ne vous presse point, Madame, de nous suivre ;
En de plus chères mains ma retraite vous livre. (*Iph.* II, 4.)

47 Vous veniez de mon front observer la paleur,
Pour aller dans ses bras rire de ma douleur. (*Andr.* IV, 5.)

Quel surcroît de vengeance et de douceur nouvelle
De le montrer bientôt pâle et mort devant elle,
De voir sur cet objet ses regards arrêtés
Me payer les plaisirs que je leur ai prêtés ? (*Baj.* IV, 5.)

Je veux voir son désordre, et jouir de sa honte. (*Baj.* IV, 6.)

49 Ma gloire la plus haute est celle d'être à vous...
Et soit de Rome esclave et maître qui voudra !
(*Tite et Bérénice,* III, 5.)

50 Où fuyez-vous, Madame ? : cérémonie et pointe.
La veuve d'Hector : Andromaque s'objective pour satisfaire Hermione
Une soeur qui se rend : elle fait de Pyrrhus un objet neutre, lointain détaché d'elle.
Notre amour : appel tactique a la complicité universelle des mères.
On veut nous l'ôter : les Grecs, le monde sans le nommer.

51 Mon Dieu, quelle guerre cruelle !
Je trouve deux hommes en moi... (*Cantique spirituel,* no. 3.)

55 Ah ! je l'ai trop aimé pour ne le point haïr. (*Andr.* II, 1.)

56 Ah ! je vous reconnais ; et ce juste courroux,
Ainsi qu'à tous les Grecs, seigneur, vous rend à vous.
(*Andr.* II, 5.)

Ma colère revient, et je me reconnais. (*Mithr.* IV, 5.)

59 Mais moi, qui dès l'enfance élevé dans son sein...
(*Mithr.* IV, 2.)
Mais lui, voyant en moi la fille de son frère,

Me tint lieu, chère Élise, et de père et de mère.
(*Esth.* I, 1.)

62 Sa haine va toujours plus loin que son amour. (*Mithr.* I, 5.)

63 Et le sang d'un héros, auprès des Immortels,
Vaut seul plus que celui de mille criminels. (*Théb.* III, 3.)

J'ai mendié la mort chez des peuples cruels
Qui n'apaisent leurs Dieux que du sang des mortels.
(*Andr.* II, 2.)

64 Mais, hélas ! quand sa main semble me secourir,
C'est alors qu'il s'apprête à me faire périr. (*Théb.* III, 3.)

65 Voilà de ces grands Dieux la suprême justice !
Jusques au bord de crime ils conduisent nos pas ;
Ils nous le font commettre et ne l'excusent pas.
(*Théb.* III, 2.)

68 Où tendez-vous plus haut : Je frémis quand je voi
Les abîmes profonds qui s'offrent devant moi :
La chute désormais ne peut être qu'horrible. (*Esth.* III, 1).

69 L'un tout esprit, et tout céleste,
Veut qu'au Ciel sans cesse attaché,
Et des biens éternels touché,
Je compte pour rien tout le reste
Et l'autre par son poids funeste
Me tient vers la terre penché. (*Cantique spirituel,* no. 3.)

70 Je me vois, dans le cours d'une même journée... (*Brit.* II, 3.)

71 Je n'ai donc traversé tant de mers, tant d'États,
Que pour venir si loin préparer son trépas ?
(*Andr.* V, 1.), etc.

73 Prennent-ils donc plaisir à faire des coupables,
Afin d'en faire après d'illustres misérables ? (*Théb.* III, 2.)

77 Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. (*Andr.* I, 1.)

78 Mon innocence enfin commence à me peser.
Je ne sais de tout temps quelle injuste puissance
Laisse le crime en paix et poursuit l'innocence,
De quelque part sur moi que je tourne les yeux,
Je ne vois que malheurs qui condamnent les Dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine...
(*Andr.* III, 1.)

81 O cendres d'un epoux ! o Troyens ! o mon père !
O mon fils, que tes jours coûtent cher à ta mère !
(*Andr.* III, 8.)

82 Dans une longue enfance ils l'auraient fait vieillir.
(*Brit.* I, 2.)

86 J'aimais, Seigneur, j'aimais ; je voulais être aimée.
(*Bér.* V, scène dern).

Qu'est-ce que vous craignez ?
— Je l'ignore moi-même,
Mais je crains. (*Brit.* V, 1.)

88 Ta fureur, s'irritant soi-même dans son cours,
D'un sang toujours nouveau marquera tous tes jours.
(*Brit.* V, 6.)

89 Peut-être avec le temps j'oserai davantage.
Ne précipitons rien... (*Baj.* II, 1.)

90 — Nous le verrions encor nous partager ses soins.
(*Andr.* V, 3.)

— Réunissons trois coeurs qui n'ont pu s'accorder.
(*Andr.* scène dern.)

— Souffrez que de vos coeurs rapprochant les liens...
(*Brit.* III, 8.)

— Vous ne faites qu'un coeur et qu'une âme avec nous.
(*Bér.* III, 1.)

91 Pour le fléchir enfin tente tous les moyens (*Phèd.* III, 1.)

93 Quoi ! vous-même, Seigneur, la persécutez-vous ?
(*Phèd.* I, 1.)

94 Cédez, mon frère, à ce bouillant transport :
Alexandre et le temps vous rendront le plus fort.
(*Alex.* III, 3.)

Laissez à ce torrent le soin de s'écouler. (*Bér.* III, 4.)

Mais ce succès, Madame, est encore incertain
Attendez. (*Baj.* III, 3.)

95 J'attendais, pour vous croire,
Que cette même bouche, après mille serments
D'un amour qui devait unir tous nos moments,
Cette bouche, à mes yeux s'avouant infidèle,
M'ordonnât elle-même une absence éternelle. (*Bér.* IV, 5.)
Ah ! croyez-vous que, loin de le penser,
Ma bouche seulement eût pu le prononcer ? (*Baj.* III, 4.)

96 Je verrai le témoin de ma flamme adultère
Observer de quel front j'ose aborder son père.
(*Phèd.* III, 3.)

97 Ma bouche mille fois lui jura le contraire,
Quand même jusque-là je pourrais me trahir,
Mes yeux lui défendront, Seigneur, de m'obéir. (*Brit.* II, 3.)

Le nom d'amant peut-être offense son courage ;
Mais il en a les yeux, s'il n'en a le langage. (*Phéd.* II, I.)

98 Libre des soins cruels où j'allais m'engager,
Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger. (*Baj.* IV, 5.)

II. Operele

2 Considérez ces lieux où vous prîtes naissance... (IV, 3)

3 Jamais dessus le trône on ne vit plus d'un maître ;
Il n'en peut tenir deux, quelque grand qu'il puisse être...
(IV, 3.)

Le trône pour vous deux avait trop peu de place ;
Il fallait entre vous mettre un plus grand espace... (v, 2)

4 Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine (IV, 1.)

5 Je veux qu'en se voyant leurs fureurs se déploient,
Que rappelant leur haine, au lieu de la chasser,

Ils s'étouffent, Attale, en voulant s'embrasser. (III, 6.)

Plus il approche, et plus il me semble odieux. (IV, I.)

6 ...Et que dans notre sang il voulut mettre au jour
Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour. (IV, I.)

7 J'aurais même regret qu'il me quittât l'empire. (IV, 2.)

8 ...Cette approche excite mon courroux.
Qu'on hait un ennemi quand il est près de nous ! (IV, 2.)

9 Ce n'est pas son orgueil, c'est lui seul que je hais. (IV. I.)

10 Tout mort qu'il est, Madame, il garde sa colère. (v. 3.)

12 Voilà de ces grands Dieux la suprême justice !
Jusques au bord du crime ils conduisent nos pas ;
Ils nous le font commettre, et ne l'excusent pas ! (III, 2.)

14 Et sans me rappeler les ombres des enfers,
Dis-moi ce que je gagne, et non ce que je perds. (v. 4.)

15 Le nom de père, Attale, est un titre vulgaire. (v. 4.)

16 La nature est confuse et se tait aujourd'hui. (v. 2, var.)

17 „Le véritable sujet de la pièce... (est)... la générosité de ce conquérant." (*Préface* I.)

18 Il cherche une vertu qui lui résiste moins,
Et peut-être il me croit plus digne de ses soins. (I, I.)

19 Ah ! si ce nom vous plait, si vous cherchez à l'être... (I, I.)

20 Vous m'avez engagée à souffrir son amour,
Et peut-être, mon frère, à l'aimer à mon tour. (I, I.)

21 Des traîtres comme toi font souvent des ingrats. (III, 2.)

22 Il faut, s'il est vrai que l'on m'aime,
. . . . . .
Il faut combattre, vaincre, ou périr sous les armes... (IV, 3.)

23 Je craignais beaucoup plus sa molle résistance. (II, 5)

25 Alexandre et le temps vous rendront le plus fort. (III, 3.)

26 Sais-je que Taxile est une âme incertaine,
Que l'amour le retient quand la crainte l'entraîne ? (I, 3.)

27 Approche, puissant roi,
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi. (IV, 3.)

28 Va, tu sers bien le maître à qui ta soeur te donne

29 Sais-je pas que sans moi sa timide valeur
Succomberait bientôt aux ruses de sa soeur ? (I, 3.)

30 Elle en a fait un lâche... (V, 3.)

31 Mon coeur...
Se consolait déjà de languir dans ses fers ;
Et loin de murmurer contre un destin si rude,
Il s'en fit, je l'avoue, une douce habitude. (II, I.)

32 Son choix à votre nom n'imprime point de taches. (I, I.)

33 Quoiqu'il brûle de voir tout l'univers soumis,
On ne voit point d'esclave au rang de ses amis. (I, I.)

34 C'est à vous de vous rendre
L'esclave de Porus ou l'ami d'Alexandre. (I, I.)

35 Et qu'un tombeau superbe instruise l'avenir
Et de votre douleur et de mon souvenir. (v, scène dern.)

36 Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes. (III, 7.)
J'ai cru que mes serments me tiendraient lieu d'amour. (IV, 5.)

37 J'ai cru que sa prison deviendrait son asile. (III, 6.)

38 Je conçois vos douleurs, mais un devoir austère,
Quand mon père a parlé, m'ordonne de me taire
C'est lui qui de Pyrrhus fait agir le courroux. (III, 4.)

39 Considère, Phoenix, les troubles que j'évite. (II, 5.)

40 Nos vaisseaux tout chargés des depouilles de Troie... (II, I.)

42 Va profaner des Dieux la majesté sacrée... (IV, 5.)

43 J'ai cru que tôt ou tard, à ton devoir rendu,
Tu me rapporterais un coeur qui m'était dû. (IV, 5.)

44 Et je lui porte enfin mon coeur a dévorer. (V, scène dern.)

45 Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne. (I, I.)

46 C'est Hector, disait-elle, en l'embrassant toujours ;
Voilà ses yeux, sa bouche... (II, 5.)

47 Il m'aurait tenu lieu d'un père et d'un époux. (I, 4.)

48 Ainsi tous trois, Seigneur, par vos soins réunis... (I, 4.)

49 Laissez-moi le cacher dans quelque île déserte. (III, 3.)

50 Mais qu'il ne songe plus, Céphise, à nous venger. (IV. I.)

52 Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
À toute ma famille... (V, 3.)

55 J'ai songé, comme vous, qu'à la Grèce, à mon père
À moi-même, en un mot, je devenais contraire. (II, 4.)

56 Nos deux pères sans nous formèrent ces liens... (IV, 5.)

57 Tout cela part...
D'un héros qui n'est point esclave de sa foi. (IV, 5.)

58 Animé d'un regard, je puis tout entreprendre. (I, 4.)

59 Qu'on fasse de l'Épire un second Ilion. (II, 2.)

60 Quoi ! sans qu'elle employât une seule prière,
Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière...
Et moi...
Je me livre moi-même, et ne puis me venger ! (V, 2.)

61 Hé quoi ! votre courroux n'a-t-il pas eu son cours ?
Peut-on haïr sans cesse ! et punit-on toujours ? (I, 4.)
Mais enfin, tour à tour, c'est assez nous punir. (I, 4.)

62 Madame, il ne voit rien : son salut et sa gloire
Semblent être avec vous sortis de sa mémoire. (V, 2.)

63 Je vous rends votre fils, et je lui sers de père. (I, 4.)
Je voue à votre fils une amitié de père. (V, 3.)

64 Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours. (I, 4.)
Pour ne pas l'exposer, lui-même se hasarde. (IV, I.)

66 Vous avez trouvé seule une sanglante voie
De suspendre en mon coeur le souvenir de Troie
(Variante de V, 3.)

67 Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis ;
Ils la traitent en reine, et nous comme ennemis.
Andromaque elle-même, à Pyrrhus si rebelle,
Lui rend tous les devoirs d'une veuve fidèle... (V, 5.)

68 Las de se faire aimer, il veut se faire craindre... (I, I.)

69 Ah ! que de la patrie il soit, s'il veut, le père. (I, I.)

70 On n'aime point, Seigneur, si l'on ne veut aimer. (III, I.)

73 Mon amour inquiet déjà se l'imagine
Qui m'amène Octavie, et, d'un oeil enflammé
Atteste les saints droits d'un noeud qu'elle a formé. (II, 2.)

74 Faut-il...
Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,
La mère de César veille seule à sa porte ? (I, I.)

75 Il m'écarta du trône où je m'allais placer. (I. I.)

76 Quelques titres nouveaux que Rome lui défère,
Néron n'en reçoit point qu'il ne donne à sa mère. (I, I.)

Non, non, le temps n'est plus que Néron, jeune encore,
Me renvoyait les voeux d'une cour qui l'adore... (I, I.)

77 ...Et que, derrière un voile, invisible et présente... (I, I.)

78 Ai-je donc élevé si haut votre fortune
Pour mettre une barrière entre mon fils et moi ? (I, 2.)

79 Éloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace...
Mais...
Sitôt que mon malheur me ramène a sa vue,
. . . . . .
Mon génie étonné tremble devant le sien. (II, 2.)

80 ...J'assiégerai Néron de toutes parts. (III, 5.)

81 Il veut par cet affront...
...que tout l'univers apprenne avec terreur
À ne confondre plus mon fils et l'Empereur. (I, 2.)

83 Il faut que j'aime enfin. (III, 1.)
Adieu. Je souffre trop, éloigné de Junie. (III, I.)

86 Ses bras, dans nos adieux, ne pouvaient me quitter. (V, 3.)

87 — Quoi ! du sang de son frère il n'a point eu d'horreur ?
— Ce dessein s'est conduit avec plus de mystère. (V, 5.)

88 Si,...
Je ne vais quelquefois respirer à vos pieds. (II, 3.)

89 Mais, croyez-moi, l'amour est une autre science. (III, I.)

92 Il prévoit mes desseins, il entend mes discours. (I, 4.)

94 Madame, sans mourir elle este morte pour lui. (V, 8.)

96 De cette nuit, Phénice, as-tu vu la splendeur ? (I, 5.)

97 Ah ! Seigneur, s'il est vrai, pourquoi nous séparer ?
Je ne vous parle point d'un heureux hyménée... (IV, 5.)

98 Ce jour, j'avouerai, je me suis alarmée :
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours. (v, 7.)

99 Quand l'amoureux Titus, devenant son epoux,
Lui prépare un éclat qui rejaillit sur vous. (I, 3.)

100 Hé bien ! Antiochus, es-tu tujours le même ?
Pourrai-je, sans trembler, lui dire : Je vous aime ? (I, 2.)

101 Je pars, fidèle encor quand je n'espère plus (I, 2.)

102 ...il vous souvient que mon coeur en ces lieux
Reçut le premier trait qui partit de vos yeux. (I, 4.)

103 Je l'aimai ; je lui plus. (II, 2.)

104 Tandis que, sans espoir, haï, lassé de vivre,
Son malheureux rival ne semblait que le suivre. (I, 4.)
Cent fois je me suis fait une douceur extrême
D'entretenir Titus dans un autre lui-même. (I, 4.)
Pour fruit de tant d'amour, j'aurai le triste emploi
De recueillir des pleurs qui ne sont pas pour moi. (III, 2.)

105 Et lorsque cette reine, assurant sa conquête,
Vous attend pour témoin de cette illustre fête. (I, 3.)
Je n'attendais que vous pour témoin de ma joie. (I, 4.)
Soyez le seul témoin de ses pleurs et des miens. (III, I.)

106 Vous ne faites qu'un coeur et qu'une âme avec nous. (III, I.)

107 Et je veux seulement emprunter votre voix. (III, I.)

108 Et, dès le premier mot, ma langue embarrassée... (II, 2.)

Sortons, Paulin : je ne lui puis rien dire. (II, 4.)
Hélas ! quel mot puis-je lui dire : (IV, 7.)

110 J'aimais, je soupirais dans une paix profonde... (II, 2.)

111 J'ai même souhaité la place de mon père... (II, 2.)

112 Mais à peine le Ciel eut rappelé mon père... (II, 2.)

113 Je me propose un plus noble théâtre... (II, 2.)

114 Et ces noms, ces respects, ces applaudissements
Deviennent pour Titus autant d'engagements... (V, 2.)

15 — Despre Racine — c. 2474

115 Tout se tait : et moi seul, trop prompt à me troubler,
J'avance des malheurs que je puis reculer. (IV, 4.)

Lorsque Rome se tait... (IV, 5.)

116 Moi-même en ce moment sais-je si je respire ? (IV, 7.)

117 ...Que ma douleur présente et ma bonté passée,
Mon sang, qu'en ce palais je veux même verser,
Sont autant d'ennemis que je vais vous laisser :
Et, sans me repentir de ma persévérance,
Je me remets sur eux de toute ma vengeance. (IV, 5.)

118 Bérénice autrefois m'ôta toute espérance ;
Elle m'imposa même un éternel silence.
Je me suis tu cinq ans... (1, 2.)
Surtout ne craignez point qu'une aveugle douleur
Remplisse l'univers du bruit de mon malheur... (1, 4.)

119 Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous ? (IV, 5.)

121 Songez-vous. . . . . .
Que j'ai sur votre vie un empire suprême ;
Que vous ne respirez qu'autant que je vous aime ? (II, I.)

Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir. (II, I.)

Maîtresse du sérail, arbitre de ta vie... (V, 4.)

122 Mais, comme vous savez, malgré ma diligence,
Un long chemin sépare et le camp et Byzance ;
. . . . . .
Et je puis ignorer tout ce qui s'est passé. (I, 1.)

123 Cette foule de chefs, d'esclaves, de muets,
Peuple que dans ses murs renferme ce palais. (II, I.)

124 ...un calme heureux nous remet dans le port. (III, 2.)

125 . . . . . Voudrais-tu qu'à mon age
Je fisse de l'amour le vil apprentissage ? (I, I)
Que veux-tu dire? Es-tu toi-même si crédule
Que de me soupçonner d'un courroux ridicule ? (IV, 7.)

126 Roxane. . . . . .
Du coeur de Bajazet se reposait sur moi.
. . . . . .
Le voyait par mes yeux, lui parlait par ma bouche. (I, 4.)

128 Ainsi donc pour un temps Amurat désarmé
Laissa dans le sérail Bajazet enfermé. (I, I.)

129 Je plaignis Bajazet, je lui vantai ses charmes,
Qui, par un soin jaloux dans l'ombre retenus... (I, I.)

130 Je perdrais ma vengeance en la rendant si prompte. (IV, 6.)

131 Car enfin Bajazet dédaigna de tout temps
La molle oisiveté des enfants des sultans. (I, I.)

132 Bajazet est aimable ; il vit que sont salut
Dépendait de lui plaire, et bientôt il lui plut. (I, I.)

133 Je vous dois tout mon sang ; ma vie est votre bien. (II, I.)

134 Dès nos plus jeunes ans, tu t'en souviens assez,
L'amour serra les noeuds par le sang commencés. (I, 4.)

Quoi ! cet amour si tendre, et né dans notre enfance... (II, 5.)

Déjà plein d'un amour dés l'enfance formé... (V, 4.)

135 Du père d'Amurat Atalide est la nièce. (I, i

136 Je sais que des sultans l'usage m'est contraire... (I, 3.)
Malgré tout mon amour, si, dans cette journée,
Il ne m'attache à lui par un juste hyménée ;

S'il ose m'alléguer une odieuse loi... (I, 3.)

137 Nourri dans le sérail, j'en connais les détours. (IV, 7)

138 Ah ! je respire enfin ; et ma joie est extrême
Que le traître une fois se soit trahi lui-même.
. . . . . .

Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger. (IV, 5.)

139 Je plaignis Bajazet, je lui vantai ses charmes,
Qui . . . . . .
Si voisins de ses yeux, leur étaient inconnus.
Que te dirai-je enfin ? La Sultane éperdue
N'eut plut d'autre désir que celui de sa vue. (I, I.)

140 Comme il les craint sans cesse, ils le craignent toujours, (1,I.)

141 La plus sainte des lois, ah ! c'est de vous sauver. (11, 3.)

142 Déjà, sur un vaisseau dans le port préparé... (III, 2.)

Et jusqu'au pied des murs que la mer vient laver.
Sur mes vaisseaux tout prêts... (V, 11.)

143 Et, quoique sur la mer la porte fût fermée,
Les gardes, sans tarder, l'ont ouverte à genoux
Aux ordres du Sultan qui s'adressent à vous. (III, 8).

145 Mais moi, qui, dès l'enfance élevé dans son sein... (IV, 2.)

146 Seigneur, le croirez-vous qu'un dessein si coupable... (III, 3.)

147 Elle trahit mon père...
Quel devins-je au récit du crime de ma mère !
Je n'eus devant les yeux que mon père offensé... (I, I.)

148 Mais vous avez pour juge un père qui vous aime (II, 2.)

149 Faut-il vous dire ici que le premier de tous
Je vous vis, je formai le dessein d'être à vous,
Quand vos charmes naissants, inconnus à mon père,
N'avaient encor paru qu'aux yeux de votre mère ? (I, 2.)

150 Hé bien ! sans me parer d'une innocence vaine,
Il est vrai, mon amour mérite votre haine. (III, 2.)

151 Rome, mon frère ! O ciel ! qu'osez-vous proposer ?... (III, I.)

152 Quand mon père paraît, je ne sais qu'obéir. (I, 5.)

153 Les Romains, vers l'Euphrate, ont attaqué mon père,
Et trompé dans la nuit sa prudence ordinaire.
Après un long combat, tout sont camp dispersé
Dans la foule des morts, en fuyant, l'a laissé. (I, I.)

154 Qu'avons-nous fait ! (I, 4.)

155 Qu'il te suffise donc, pour me justifier,
Que je vis, que j'aimai la Reine le premier. (I, I.)

156 Faut-il que désormais, renonçant à vous plaire,
Je ne prétende plus qu'à vous tyranniser ? (II, 4.)

157 Il feint, il me caresse, et cache son dessein. (IV, 2.)

158 Sa haine va toujours plus loin que son amour. (I, 5.)

159 Songez qu'à ce grand roi promise par un père... (11, I.)

160 Mais vous me tenez lieu d'empire, de couronne. (V, 5.)

161 Un oracle effrayant m'attache à mon erreur,
Et, quand je veux chercher le sang qui m'a fait naître,
Me dit que sans périr je ne me puis connaître. (II, I.)

162 Le Ciel s'est fait, sans doute, une joie inhumaine
A rassembler sur moi tous les traits de sa haine. (II, I.)

Tu verras que les Dieux n'ont dicté cet oracle
Que pour croître à la fois sa gloire et mon tourment.
(IV, I.)

163 ...Que peut-être, approchant ces amants trop heureux,
Quelqu'un de mes malheurs se répandrait sur eux. (II, I.)

164 Le sang de ces héros dont tu me fais descendre
Sans tes profanes mains saura bien se répandre. (V, 6.)

165 Ne me demande point sur quel espoir fondée
De ce fatal amour je me vis possédée. (II, I.)

166 Cet Achille...
De qui, jusques au nom, tout doit m'être odieux,
Est de tous les mortels le plus cher à mes yeux. (II, I.)

167 Je reçus et je vois le jour que je respire
Sans que père ni mère ait daigné me sourire. (II, I.)

Moi, qui de mes parents toujours abandonnée,
Etrangère partout, n'ai pas même en naissant
Peut-être reçu d'eux un regard caressant ! (II, 3.)

168 Et déjà de soldats une foule charmée,
Surtout d'Iphigénie admirant la beauté... (I, 4.)

169 Sa gloire, son amour, mon père, mon devoir,
Lui donnent sur mon âme un trop juste pouvoir. (II, 3.)

170 Ma vie est votre bien. (IV, 4.)

171 Il me représenta l'honneur et la patrie. (I, I.)

172 Le seul Agamemnon, refusant la victoire,
N'ose d'un peu de sang acheter tant de gloire ? (I, 3.,

173 Si du crime d'Hélène on punit sa famille,
Faites chercher à Sparte Hermione, sa fille. (IV, 4.)

174 Je vous l'ai dans Argos présenté de ma main. (II, 4.)

175 Où le fils de Thétis va m'appeler sa mère. (III, I.)

176 Un oracle dit-il tout ce qu'il semble dire ? (IV, 4.)

177 ..... Vous êtes en ces lieux
Son père, son époux, son asile, ses Dieux. (III, 5.)

178 Content et glorieux du nom de votre époux... (III, 6.)

179 Content de son hymen, vaisseaux, armes, soldats,
Ma foi lui promit tout, et rien à Ménélas. (IV, 6.)

180 Cet oracle est plus sûr que celui de Calchas. (III, 7.)

181 Les Dieux sont de nos jours les maîtres souverains,
Mais, Seigneur, notre gloire est dans nos propres mains.
(I, 2.,

182 Lui, votre père ? Après son horrible dessein,
Je ne le connais plus que pour votre assassin. (III, 6.)
Elle est de mes serments seule dépositaire. (IV, 6.)

183 Roi, père, époux heureux, fils du puissant Atrée,
Vous possédez des Grecs la plus riche contrée. (I, I.)

184 Pour tout le prix enfin d'une illustre victoire
Qui le doit enrichir, venger, combler de gloire... (III, 6.)

185 À mon perfide époux, je cours me présenter.
Il ne soutiendra point la fureur qui m'anime, (III, 5.)

186 Heureux qui, satisfait de son humble fortune... (I, I.)

187 Laissez à Ménélas racheter d'un tel prix
Sa coupable moitié, dont il est trop épris... (IV, 4.)

189 — Ah ! je sais trop le sort que vous lui réservez.
— Pourquoi le demander, puisque vous le savez ? (IV, 6.)

191 Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,
Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable.
(I, 3.)

192 — Hippolyte ? Grands Dieux ! — C'est toi qui l'as nommé.
(I, 3.)

Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine a taire... (I, I.)

193 Une femme mourante et qui cherche à mourir... (I, I.)

194 Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté. (V, 7).

195 ...Je devrais faire ici parler la verité,
...et que jamais une bouche si pure
Ne s'ouvre pour conter cette horrible aventure (V, I.)

196 Vous périssez d'un mal que vous dissimulez. (I, 1.)

197 Maintenant je me cherche et ne me trouve plus. (II, 2.)

198 Et même, en le voyant, le bruit de sa fierté
A redoublé pour lui ma curiosité. (II, I.)

199 Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,
Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux...
Tu sais comme, à regret écoutant ces discours,
Je te pressais souvent d'en abréger le cours...
Et moi-même, à mon tour, je me verrais lié ? (I, I.)

200 Je ne puis sans horreur me regarder moi-même. (II, 6.)

201 Il suffit que ma main l'ait une fois touchée
Je l'ai rendue horrible à ses yeux inhumains ;
Et ce fer malheureux profanerait ses mains. (III, I.)

202 Il défend de donner des neveux à ses frères,
D'une tige coupable il craint un rejeton,
Il veut avec leur soeur ensevelir leur nom. (I, I.)

203 Tu sais que de tout temps à l'amour opposée... (II, I.)

204 J'ai pris la vie en haine... (I, 3.)

205 Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent... (I, 3.)

206 Mais de faire fléchir un courage inflexible,
De porter la douleur dans une âme insensible...
C'est là ce que je veux, c'est là ce qui m'irrite. (II, I.)

207 C'est moi, Prince, c'est moi, dont l'utile secours,
Vous eût du Labyrinthe enseigné les détours... (II, 5.)

209 La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire ?
— Théramène, je pars, et vais chercher mon père. (I, I.)

210 Puisque j'ai commencé de rompre le silence,
Madame, il faut poursuivre... (II, 2.)

...Ah ! cruel, tu m'as trop entendue... (II, 5.)

211 Reste du sang d'un roi, noble fils de la Terre...
. . . . . et la terre humectée
But à regret le sang des neveux d'Erechtée, (II, I.)

212 Il me semble déjà que ces murs, que ces voûtes... (III, 3.)

213 Nourri dans les forêts il en a la rudesse. (III, I.)

214 ...Vous haïssez le jour que vous veniez chercher. (I, 3.)

215 Je voulais en mourant...
...dérober au jour une flamme si noire. (I, 3.)

216 Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. (II, 5.)

...Vos invisibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains.
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un... (V, 3.)

218 J'ai voulu...
Par un chemin plus lent descendre chez les morts.
J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines
Un poison... (V, 7.)

220 Phèdre, atteinte d'un mal qu'elle s'obstine à taire... (I, I.)

222 Son visage odieux m'afflige et me poursuit. (II, I.)

223 — Vous voyez l'univers prosterné devant vous.
— L'univers ? Tous les jours un homme... un vil esclave,
D'un front audiacieux me dédaigne et me brave. (II, I)

224 Et toute ma grandeur me devient insipide,
Tandis que le soleil éclaire ce perfide. (II, I.)

225 Mon âme, à ma grandeur toute entière attachée
Des intérêts du sang est faiblement touchée. (II, I.)

226 Dans les mains des persans jeune enfant apporté... (II, I.)

227 J'ai su de mon destin corriger l'injustice. (II, I.)

228 Oui, ce Dieu, je l'avoue, est un Dieu redoutable.
Mais veut-il que l'on garde une haine implacable ? (III, 5.)

229 Je te donne d'Aman les biens et la puissance. (III, 7)

230 L'honneur seul peut flatter un esprit généreux... (II, 5.)

231 Sous les Assyriens leur triste servitude
Devint le juste prix de leur ingratitude. (III, 4.)

232 Nos pères ont péché, nos pères ne sont plus,
Et nous portons la peine de leurs crimes. (I, 5.)

233 Oui, ce sont, cher ami, des monstres furieux. (III, 3.)

Il nous croit en horreur à toute la nature. (I, 3.)
Du reste des humains, ils semblent divisés...

Et détestés partout, détestent tous les hommes. (II, I.)

234 Au fond de leur palais leur majesté terrible
Affecte à leurs sujets de se rendre invisible. (I, 3.)

Sur ce trône sacré, qu'environne la foudre,
J'ai cru vous voir tout prêt à me réduire en poudre. (II, 7.)

Des eclairs de ses yeux l'oeil était ébloui. (II, 8.)

235 Le Roi, jusqu'à ce jour, ignore qui je suis. (I. I.)
Allez, osez au Roi déclarer qui vous êtes. (I, 3.)

236 Tout respire en Esther l'innocence et la paix.
Du chagrin le plus noir elle écarte les ombres,
Et fait des jours sereins de mes jours les plus sombres.
(II, 7.)

237 Et moi, pour toute brigue et pour tout artifice,
De mes larmes au Ciel j'offrais le sacrifice. (I, I.)

238 ...Me tient lieu, chère Élise, et de père et de mère. (I, I.)

239 Que dis-je ? Votre vie, Esther, est-elle à vous ?

240 Celui par qui le Ciel règle ma destinée
Sur ce secret encor tient ma langue enchaînée. (I, I.)

241 Lui, fièrement assis, et la tête immobile...
Du palais cependant il assiège la porte...
Je l'ai trouvé couvert d'une affreuse poussière,
Revêtu de lambeaux, tout pâle. Mais son oeil
Conservait sous la cendre encor le même orgueil. (II, I.)

242 Que les temps sont changés !...
L'audace d'une femme...
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours. (I, I.)

243 Je viens, selon l'usage antique et solennel... (I, I.)

244 Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal... (I, I.)

245 Roi, prêtres, peuple, allons, pleins de reconnaissance,
De Jacob, avec Dieu confirmer l'alliance. (V, 7.)

246 *Athalie :* Oui, ma juste furerur, et j'en fais vanité,
A vengé mes parents sur ma posterité. (II, 7.)

247 Qu'est-il besoin, Nabal, qu'à tes yeux je rappelle
De Joad et de moi la fameuse querelle... (III, 3.)

248 Quel père
Je quitterais ! Et pour...
— Hé bien ?
— Pour quelle mère ! (II, 7.)

249 Enfin, au dieu nouveau qu'elle avait introduit,
Par les mains d'Athalie un temple fut construit. (III, 3)

250 ...Dieu des Juifs, tu l'emportes ! (V, 6.)

251 Qui sait...
Si Dieu, le séparant d'une odieuse race,
En faveur de David voudra lui faire grâce ? (I, 2.)

252 Je suis, dit-on, un orphelin...
Et qui de mes parents n'eus jamais connaissance. (II, 7.)

253 Une profonde nuit enveloppe sa race... (III, 4.)
Tout Juda, comme vous, plaignant la destinée,

Avec ses frères morts le crut enveloppé. (IV, 3.)
...A l'aspect de ce roi racheté du tombeau ! (V, I.)

254 Voici ce qu'en mourant lui souhaite sa mère... (V, 6.)

256 Dans l'infidèle sang baignez-vous sans horreur ;
Frappez et Tyriens, et même Israélites. (IV, 3.)

257 Mathan, de nos autels infâme déserteur... (I, I.)

258 ...et son impiété
Voudrait anéantir le Dieu qu'il a quitté. (I, I.)

259 Ami, peux-tu penser que d'un zèle frivole
Je me laisse aveugler par une vaine idole,
Par un fragile bois que, malgré mon secours,
Les vers sur son autel consument tous les jours ? (III, 3.)

260 Heureux si, sur son temple achevant ma vengeance,
Je puis convaincre enfin sa haine d'impuissance,
Et parmi le débris, le ravage et les morts,
À force d'attentats perdre tous mes remords ! (III, 3.)

261 ...une impie etrangère
Du sceptre de David usurpe tous les droits. (I, I.)

...Une impie etrangère
Assise, hélas ! au trône de tes rois... (II, 9.)

262 L'audace d'une femme...
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours. (I, I.)

263 Dans un des parvis, aux hommes réservé
Cette femme superbe entre, le front levé... (II, 2.)

...cette reine éclairée, intrepide,
Élevée au-dessus de son sexe timide... (III, 3.)

266 Cette paix que je cherche et qui me fuit toujours. (II, 3.)

267 Ami, depuis deux jours je ne la connais plus... (III, 3.)

268 La douceur, de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder... (II, 7.)

Soit qu'elle eût même en lui vu je ne sais quel charme...
(III, 3.)

269 Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,
Et de son corps hideux les membres déchirés... (I, I.)

Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange
D'os et de chairs meurtris et traînés dans la fange,
Des lambeaux pleins de sang et des membres affreux
Que des chiens dévorants se disputaient entre eux. (II, 5.)

CUPRINS

Prefață 5
Notă 19

CUVÎNT ÎNAINTE 23

I. OMUL RACINIAN

I. Structura

Camera, p. 32 ; Cele trei spații exterioare : moarte, fugă, eveniment, p. 34 ; Hoarda, p. 37 ; Erosul, p. 39 ; Tulburarea, p. 44 ; „Scena" erotică, p. 47 ; Tenebroso-ul racinian, p. 50 ; Relația fundamentală, p. 53 ; Tehnicile agresive, p. 57 ; Impersonalul, p. 64 ; Sfîșierea, p. 67 ; Tatăl, p. 69 ; Revirimentul, p. 72 ; Greșeala, p. 76 ; „Dogmatismul" eroului racinian, p. 78 ; Încercări de rezolvare, p. 81 ; Confidentul, p. 84 ; Teama de semne, p. 87 ; Logos și Praxis, p. 89.

II. Operele

La Thébaïde, p. 93 ; Alexandre, p. 98 ; Andromaque, p. 104 ; Britannicus,

p. 114 ; Bérénice, p. 122 ; Bajazet, p. 128 ; Mithridate, p. 135 ; Iphigénie, p. 138 ; Phèdre, p. 146 ; Esther, p. 154 ; Athalie, p. 158.

II. DICȚIUNEA RACINIANĂ 167

III. ISTORIE SAU LITERATURĂ ? 181

Anexă 207

INTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „13 DECEMBRIE 1918"

Coli tipar 15 — c. 2474